الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie



جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

أطـــروحــة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الحديث والمعاصر

بـــعنـــوان

المقصدية في الخطاب السردي المعاصر

الرواية المغاربية أنموذجا -قراءة تداولية

إعداد الطالب:

- نعار محمد

إشراف الأستاذ الدكتور:

زين الدين مختاري

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.عباس محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د.مختاري زين الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.دكار أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د.بركة لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
أ.دجعيط حفصة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا
د.تاج محمد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تيارت	عضوا

السنة الجامعية 2014/2013

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين وبعد:

فإنه إن يكن من سبيل لسلوك المعنى فإن مسالكه عليه تقوم على مقتضيات وتمثلات، والمقتضى ما هو إلا اكتمال السياق ودواعيه، بحيث تتوجه حقيقة المعنى صوب هدف محدد وغاية واحدة، فعندما تتظافر الدواعي ومحفزاتها المقامية، تتحقق الغاية المرجوة وهي الغاية القصوى من استحضار الحوافز والاستدلال عليها على معنى محدد نسميه المقصد.

ومفهوم المقصد مفهوم واسع، فهو يتقاطع مع تداولات تسعى لتحقيق الدلالة في أقصى عتباتها كالحقيقة، الغاية، الهدف، الوجهة... وذلك معلوم في معارف متعددة أيضا كالفلسفة والمنطق الرياضي، والمنطق المتفرع عن تداولات علم المعرفة وثورته على المنطق المغلق (نسقية أو منظومة أنساق مغلقة) فنجد من ذلك: علم الاجتماع المعرفي وكذا علم النفس، واقتصاد المعرفة وعلم الخطاب السياسي، وعلم الاتصال وقبل ذلك علم اللسان وغيرها من طرق الاستدلال وأساليب التوجيه التي تركن إلى صناعة القرار وتوجيه الرأي.

يستمد بلوغ الغاية مرماه على جملة الاستدلالات المستحضرة لكن بلوغ الغاية قد يكون على حساب المقاصد لأنّ تحقيق الغاية سيكون غاية في حد ذاته مهما كانت طبيعة الاستدلال (الميكيافيلية) ولذا فإن تاريخ الأنساق والتشريعات عند الأمم ومراحله شاهد على تداولات مختلفة من هذا النوع في بلوغ الغاية وتحقيق مقاصدها، ففي كل أمة ساد هذا التداول تتنازعه الغاية ومقصدها.

لقد استمد التداول قوته من اللغة فكانت استدلالا بحسم أمر الغاية ومقصدها وهو ما أنتج لنا سلطة أصبح يعرف بالخطاب إذ تمثل تعاليا تحيط به سلسلة الأنساق التي تشعبت

بها اللغة داخل المجتمع، ومن ذلك أيضا تشكل العلاقات المختلفة بحيث يكون استعمال اللغة كخطاب فيصلا في تحديد وجهة هذه العلاقات قوة أو ضعفا.

وكان من وراء هذا الاهتمام، بواعث متعددة منها ما هو ديني ومنها ما هو وضعي، وذلك لتشكيل خطاب، ينافح ويحاجج عن بواعثه ومقاصده، ولذا كانت اللغة دائرة الاهتمام فأصبحت أنساقها النحوية والصرفية والدلالية غاية قصوى تماثل الغاية الأم (الباعث الديني/الوضعي).

لكن بواعث أخرى، ترى في تحقيق الغاية وتماثل أدوات اللغة أو امتثالها لها في زاوية محددة إجحافا في حق اللغة ووصاية عليها، فاللغة غاية أخرى على الأقل هي غاية جمالية أو جمال ينظر منها الفرد إلى جمال الكون وجماله هو، بوصفه جزءا من هذا الكون، والجمال رحلة غير متناهية فهي دائمة التحول والنمو وكذا تتحول معها الدلالة وتنمو، ولهذا اختص الأدب والفنون عموما بتزكية هذا الهدف والنظر إلى مقاصده من زوايا متعددة، ما أسفر تعدد الفنون وتنوّع الرؤى وتغيّر الأساليب والأشكال بغرض الوصول إلى فهم يزكّي الحكم انطلاقا من مبادئ وأسباب وعلل.

ولأنّ الدرس النحوي ومستويات اللغة المطروقة فيه، لم تكن لتكون لولا ثبات تلك القواعد على صور الجمال، التي دفعت بها أغوار النفس طلبا للصورة الأصلية الموجود في المخيلة والذاكرة وما هو ماثل حسيا في صور الطبيعة، فاللغة نسخة تماثل الأصل في شكله وتكوينه وتحوله، لقد سنح هذا الطرح فتح موضوع اللغة وصلتها بالكون (وبالتالي الجمال) والنظر إلى طبيعة تلك العلاقات، بينها وبين الأفكار المعبر عنها من باب: المماثلة والمشاكلة، وكونها عضوا اجتماعيا ومرآة الحياة النفسية، والحكم بنسقيتها ورفض الوصاية عليها، بما يطرح ويعلل خارج وظيفتها النسقية واعتبارها دوالا يجمعها بمدلولاتها أواصل الاعتباط، إذ حرية الدوال ليس لها حدود، وبذلك تخرج اللغة من الوصاية إلى فضاء متطرف من نوع آخر حيث تتحرر من أي وصاية.

بذلك تكون هي البؤرة أو زاوية النّظر –بالمفهوم السردي–، حيث أوعز دور اللغة ووظائفها تمثلات دلالية غنية بمنظور توافقي دفع باللغة صوب الغاية وحقق المقصد، (الالتزام والجمال/ الجلال والجمال) وذلك كون الموضوعات المطروقة تتحقق ففعليا عندما تكون للغة مسافة وهامش من الحرية تعبر فيه عن هذه الموضوعات، والفكرة قديمة إذ إن فتداول هذه العلاقة قد ميّز ظهور نظرية النظم، حينما توافق التداول بين المعاني والبيان، أو فكرة التخييل عند القرطاجني وقبل ذلك فإن طرح علم الأصول وتداولاته التشريعية بين النصوص والنوازل، جعل من فكرة التداول أكثر اتساعا وانفتاحا على هذا النوع من القضايا، وما تطرحه اليوم نظريات اللسان المعاصرة دليل على أن تداول قضايا اللغة والمسافة التي تفصل بينها وبين موضوعاتها يحدد حالة التوافق أو التنافر.

أدى ظهور التداولية في بعدها النظري وبروز نظرية أفعال الكلام على صعيد تماثلي الأفعال كآليات وأدوات تشخيصية في عمل التداولية، إلى طرح الغاية والمقصد مرة أخرى في سياق جديد، خصوصا بعد بزوغ الخطاب كسلطة مسؤولة (أو غير مسؤولة) تلقى تجاوبا واسعا بفعل استراتيجية التفاعل المعمول بها، وما بزوغ الأفكار المتطرفة والتجاوب معها إلا دليلا على خطورة آليات الخطاب وسلطته إزاء قطاعات واسعة متفاعلة (النازية، الفاشية، العرق الأبيض، اليمين المسيحي المتطرف، الإرهاب...)، يمكننا القول: (إنّ تفاعل هذه النظريات، على صعيد تماثلها مع الأحداث التاريخية كان له الصدى الواسع (أحداث 11 سبتمبر 2001)).

ويمكننا القول أيضا: إنّ زمنا كافيا بعد هذه الأحداث الخطيرة كان كافيا ليعلن إفلاس الأفكار المتطرفة العبثية، وبزوغ خطاب جديد حاول أن يجمع طرفي القضية: القيمة أو المصلحة أو المنفعة مع المقاصد، التي تجعل من القيمة ماثلة في البعد الأخلاقي وإن ظل الطرح على مستوى النقاش والهامش إلا أن هزات العالم الأخيرة (الأزمة الاقتصادية، الثورات البرتقالية، الربيع العربي...)، أصبحت تلح وتدفع التفكير بخطاب كهذا.

لم تكن الرواية بمنأى عن هذه التحولات، بل يمكننا القول: إنما كانت لسان حال هذا الخطاب وتمثلاته، لقد اكتسب هذا التماثل بعدا استراتيجيا يحاور سلطة الخطاب ويكشف عن حقيقتها وزيفها، حيث أصبحت تكرّس أفكار العلمية والشمولية ونهاية التاريخ وموت الإنسان وقيم العبث وعلى صعيد أخر الدكتاتوريات، وتجاوز كل المواضعات والتشريعات، ولعل الرواية العربية المعاصرة كانت حاضرة، لتؤدي دورها في الكشف عن ملابسات هذه السلطة رغم الصعوبات والعراقيل. لقد تصدت هذه الكتابات بجرأة وعرّت ما يحجب هذا النوع من الخطاب فكانت أشكال التداول وأفعاله المعلنة والمتسترة ميزه هذه الكتابة، لقد استطاعت هذه الكتابة أن تعلن عن ثورتها قبل أي ثورة أخرى، فكانت الوسيط الذي مارس فيها هذا الخطاب لعبة التداول بامتياز، هذه اللعبة التي كشفت عن ثقافة وخطاب جديدين يماثل الأفكار والقضايا المطروحة بأشكال ووسائط خاصة وهذا ما ميزها عن الوسائط المتعددة الأخرى.

ووسط هذا الخضم تقف الرواية المغاربية في خطابها عتبة أساسية في مسيرة هذا التداول ومسيرة هذا الخطاب ضمن الرواية العربية، تقف لتكرّس نوعية التعاطي وتماثل القضايا المطروحة والنوازل الطارئة، إذ يكرّس حضور الكاتب إحدى ميزات هذا التماثل بين حضور ملموس ومجرد، ليعلن عن طريق هذه الوضعيات التزاماته الحاضرة وتواطئه المخاتل ضمن توليد صور التداول وتفعيل الآليات.

وعلى هذا الأساس يأتي هذا البحث ليطرح أولا أهمية الموضوع، ذلك أن تشكيل خطاب يسم تجربة الكتابة ورصدها من ناحية الإنجاز والأداء، بالأهمية ما كان ليسلط على هذه التجربة رصيدها التداولي والتفاعلي، إزاء الأفكار والقضايا المطروحة ثانيا يُسلط الضوء على حركة التداول ومتغيراته، محاولة للكشف عن تماثلات هذه الحركة مع الأنساق التي تشكل الأبعاد المعرفية في مجتمعات هذه البلدان، ثالثا النظر في تقانيات التداول وأثرها على أداء الرواية كشكل، محاولة لتجاوز أو ابتكار أشكال جديدة وذلك ما

تقف عنده بعض التجارب إزاء نظرية الأجناس الأدبية، وعليه فقد جاء البحث موسوم بـــ: "المقصدية في الخطاب السردي المعاصر –الرواية المغاربية أنموذجا– قراءة تداولية".

حاولنا فيه طرح النقاط السابقة وقد اخترنا لذلك نصوصا سردية أثارت انتباه النقـــاد في شكلها وطرق تداولها المستحدثة متجاوزة الشكل المألوف (حيوات متجـــاورة لمحمـــد برادة ونسيان Com لأحلام مستغانمي) وأثار البعض الآخر تقانيات جديدة علـــى غـــرار مدينة الرياح لموسى ولد ابنو، وأثار الآخر تقانيات تماثلـــت فيهـــا اللغـــة الموضـــوعات المطروقة بشكل مدهش (إبراهيم الكوني) وشيء من هذا القبيـــل مـــع اتســـاع أســـلوب المعارضة فنيا باستدراج موضوعات التاريخ والتراث في هذه اللعبة (التمثـــال لمحمـــود طرشونة). فهي نصوص تتوزع على بلدان المغرب العربي حاولنا من خلالها رصد أهم الخصوصيات التي تمثل تداول هذه النصوص وعليه، وهنا ينبغي الإشـــارة إلـــى ســـبب اختيارنا لهذه النصوص رغم أن البحث قد يشير من عنوانه أنه يحيط بتجربـــة متكاملـــة تعرف بها الكتابة السردية المغاربية عموما إلا أننا قصدنا ذلك إشارة منّا إلى تراكم هـــذه التجربة يبدو لي أنها أخذت حيّزا منتظما وهنا ينبغي أن أنوّه بتوجيهات الـــدكتور ســـعيد يقطين والدكتور دكّار احمد على الخصوص.

جاءت خطة البحث موزعة على النحو التالي:

مقدمة ومدخل تمّ من خلاله تمثل المقصدية معرفيا وعلى أربعة ابـــواب كـــل بـــاب احتضن جملة من المطالب تحت فصول، فقد جاء الباب الأول ليقدّم مصطلح المقصـــدية على مستويات وأصعدة متنوعة: المعجمي منها والدلالي والأصولي والنقدي. أما البـــاب الثاني فجاء ليعزّز التوجّه النقدي لهذا المصطلح باعتباره عمليا يُطرح كبديل للشعرية تأخذ به مطالب تزكيه على صعيد فكري ونقدي كمحصّلة مقترحة في تحليل الخطاب السّـــردي المقدّم. أما الباب الثالث فيمثّل الآليات المقترحة لتفعيل المقصدية وإسنادها بُعـــداً عمليـــا تتفاعل معه المكوّنات السردية المتداولة مع التأكيد هنا على الدور البارز لمصطلح الكتابة في تقرير الأحكام أو جملة الأفعال التي قررنا أن نأخذ بها (أفعال الكلام).

أما الباب الأخير من هذا البحث فحاولنا من خلاله أن نستمدّ جملة الاقتراحات التي أردناها مقدمة في الأبواب السابقة وتنزيلها على صعيد نصوص سردية غنية تمثّل على الصعيد النقدي المعاصر تجربة رائدة على الأقل مغاربيا، استشعرنا من خلالها شحنتها الدلالية وتطلّعاتها المقاصدية التداولية الفريدة، وانتهينا في الأخير تقديم خاتمة استلهمنا من خلالها جملة الأحكام والنتائج والتطلّعات التي يمكن أن تُسهم وتغني هذا البحث.

أما المنهج المتبع، فقد اتبعنا المنهج الوصفي والتاريخي كل في سياقه فقد اعتمدنا الوصفي ليحقّق الخطوات الاستقرائية التي تقف أمام الفرضيات المقدّمة لتحقيق هذا التقارب بين المقصدية والتداولية وذلك بتقديم الأدوات الفنية للتداولية (أفعال الكلام تحديدا) واستعنا بالتاريخي ليعضد هذه الأدوات داخل النص من شواهد ونصوص موازية وأحداث زمنية وأماكن مشخصة وتاريخ وإحالات على التراث وغيرها.

وما هذا العمل الذي أقدّمه بين يدي القارئ الكريم عموما ولجنة المناقشة الموقّرة خصوصا إلاّ إلا محاولة في تعميق الوعي المنهجي لمقاصد الخطاب السردي والذوق الجمالي للمدونات السردية المغاربية والحس النقدي النظري والإجرائي للأدوات الفنية التداولية، ولابد هنا من الاعتراف بصعوبة الموضوع في التعامل مع أدوات المقاربة التداولية، سيما في علاقتها بأبعاد المقصدية، إنها-بلا شك- مغامرة على قدر من التعقيد ولكنني اقتحمتها رغبة مني في توسيع مداركي عموما حول الحقل الدلالي على الرغم من التحفظات التي يمكن أن تلوح على المستوى الوسيط المعتمد في هذه المقاربة (أفعال الكلام). وهنا كان من المفيد إضفاء البعد الجمالي ومزاوجته مع البعد الفني التقني.

أخيرا أتقدم عرفانا بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور زين الدين مختاري كرم قبوله الإشراف على هذا البحث متابعة وتصويبا وتزكيةً، فله أجزل معاني الشكر..

نعار محمد

المدخل

المقصدية: تمثلات وتأصيلات

الإطار المفاهيمي

ليس البحث في موضوع ما، أن يستعان بأدوات زكّاها جهد نظري أو تأملي، فتستأثر فعل القراءة أحكام معيارية آلية، رغبة في إكساب القراءة بعدا مرجعيا أو حجاجيا، وليست اشكالية البحث أن تحقق القراءة فيه نتائج موضوعية، ولكن موضوعية البحث تقتضي إكساب النص والقراءة معا بعدا أو مقتضى –إن صح التعبير– تزامنيا وتعاقبيا، يتحقق بهما الحضور الفني والمعرفي لكليهما، فـ"ادعاء معرفة، تحتوي قوانين خارج الذاكرة الثقافية متعذر، والعقل إذ يستطيع أن يغير من ميتا فيزقاه، لن يتخلص من الميتا فيزيقا[1].\باشلار\" وهو ما يؤكد على ثقل الحضور الدلالي والسياقي –بالخصوص–، ودوره في تفعيل القراءة ومقاصدها .

إن مقاصد القراءة لن تتحقق إلا بتفاعل تداولي دينامي بين المستويين \التزامني والتعاقبي\، وعلى مدى هذا التفاعل والتداول، تترتب نتائج الأحكام والمقاصد، في سياق تتاح فيه ظروف مناسبة لهذا التفاعل . لم يكن مسموحا للعقبات المعرفية إن تعيق كثيرا تفاعل المستويين في التداول المعرفي لعلوم المعرفة في التراث الإسلامي[2]، بل عواقبه وتداعياته كانت فيصلا للإقبال عليه وإقباله على الثقافات الأخرى، ولا أدل على ذلك من تفاعل الفكر مع الاعتقاد.

لقد كان الاستقراء فيصلا في تداول الأسباب والنتائج لقيام منظومة متفاعلة مع الثوابت والكليات العامة بما هو خاص محلي، فقد أثبتت جدارتها أمام كثير من التحديات الداخلية، عندما استوعبت تلك الخصوصيات : محليات وقطريات مذاهب وفرق.

لعل الأهم في هذا أن تحتوى هذه الانشغالات تحت مضلة اللغة، لأنها موطن الحجاج ولأن هذا الأخير سلطان الرأي، فهو يكتسي سياقا خاصا بين التفاعل والتداول، يقول ابن خلدون "فانه لما كان باب المناظرة في الرد والقبول متسعا، وكل واحد من المتناظرين في الاستدلال والجواب يرسل ...في الاحتجاج، ومنه ما يكون خطأ، فاحتاج

1– بناصر البعزاتي الاستدلال والبناء دار الأمان المركزالثقافي العربي ط1 1999 ص111

2– ينظر: طه عبد الرحمن تجديد المنهج في تقويم التراث المركز الثقافي العربي ط 3 2007

الأئمة إلى أن يضعوا آدابا وأحكاما، يقف المتناظران عند حدودها في الرد والقبول، وكيف يكون الحال مخصوصا ومنقطعا، ومحل لاعتراضه أو معارضته وأين يجب عليه السكوت ولخصمه الكلام والاستدلال، ولذلك قيل فيه أنه معرفة بالقواعد من الحدود والآداب في الاستدلال، التي يتوصل بها إلى حفظ رأي أو هدمه، كان ذلك الرأي من الفقه أو غيره[1]

كما أن للمناظرة مقاما وسياقا يحتويانها، فبالقدر عينه يأخذ كل حقل معرفي نصيبه المقامي أي حيز المفاهيم والاصطلاح، وهذا ما كانت عليه المعارف الإسلامية عموما، كنظرية العمران والنظم من قبل وفكرة المقاصد – محور بحثنا –التي تشارك فكرتا النظم والعمران مقام التفاعل والتداول وسبله وفق مقتضيات الحضور.

ومن تجليات التفاعل المعرفي الدلالي في الفكر العربي، ظهور فكر المقاصد كطرح دلالي واصطلاحي \تشريعي ودلالي\، لقد اكتسب هذا المصطلح حضورا واسعا في مجالات متعددة شتى، ولأن دلالة أي مصطلح هي دلالة لغوية وهيمنة سياقية أي هيمنة مفاهيم معينة، تتضح جيدا بوادر تفاعل هذا المصطلح دلاليا وسياقيا مع ما هو متداول من تعريفات في حقول معرفية مختلفة لهذا المصطلح.

لاشك أن للاعتبار السياقي أثر بارزا في نشأته وفي مفهومه الاصطلاحي المتداول، أين يستمد منه بقاءه وحيز تفاعله مع المستجدات، وهو ما يمثله اليوم مصطلح القصد وهو يتفاعل إيجابا مع أهم المدارس اللسانية الحديثة \نظرية أفعال اللغة وهو عصب بحثنا هذا\. لقد كانت الضرورات المطروحة تاريخيا على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية، كفيلة لاستنفار الجهاز التشريعي في استحداث آليات، تتفاعل إيجابا والمتغيرات الجديدة، وبالتالي سيكون للحضور والثقل اللغوي سندا، لتوليد وإخراج تلك المستجدات مخرجا يتكيف والأصول أو الكليات، التي تتناول السياق ومقتضى ما يكفل إنجاز المقاصد \المنفعة أو المصلحة\ بمفهومها القيمي والأخلاقي، وهذا ما حققته منظومات تشريعية كالتي أنجزها

1- ابن خلدون المقدمة تح حامد احمد الطاهر دار الفجر للتراث القاهرة ط1 2004 ص

الشيخ العالم الفقيه الشاطبي رحمه الله، انطلاقا من تحديد مفهوم القيمة وما تحققه وتنجزه من مقاصد، مستمدة ذلك من استدلالات اللغة كسند استقرائي، وبالتالي اصطلاحي \عبادات. عقود. معاملات\.

ولأن نمو اللغة الدلالي يستفيد من تداول المقاصد، كان البعد الإيماني كفيل بتحقق تلك المقاصد في مقتضياتها المرجوة، رغم اختلاف الفهم\الفرق الإسلامية وعلم الكلام\، وغياب هذا الأفق وتداوله كان سببا لظهور الانحراف والتطرف والغلو، ونشوء النزعات العرقية الحديثة، كالفاشية والنازية ومظاهر العنصرية \الرجل الأبيض .معادة السامية..\ والنزاعات الإثنية، وما يراد به بهتانا إلصاق كل فكر متحرر بهذه الأفكار المنحرفة إلا شرودا عن الأخلاق والقيم.

يصبح العلم واللغة وسيلة لتحقق ذلك \الانثروبولوجيا الاتنوغرافيا\ تعضدها تقنيات وآليات حديثة كثورة الاتصالات، وما تروج له- في الغالب- من دعاية لهذه الأفكار، واستغلالها البشع للتاريخ والتراث عموما، وما إحياء مفاهيم البلاغة –مثلا- وتفعيلها في الاتصال إلا دليلا على خطورة هذا الجهاز في إنجاز المصالح خارج مقاصدها وقواعدها "فالتوسع الذي لم يسبق له مثيل، في الدعاية والإعلام والتأثير الساحر الخطير للكلمة المذاعة، ثم أخيرا وليس آخرا ذلك الجو العام، الذي خلقته الحروب العالمية، والصراع الأيديولوجي العنيف في وقتنا الحاضر، كل هذه العوامل وكثير غيرها، قد زادت في خطر احتمال الخلط وعدم التمييز، بين ما هو موضوعي وما هو مثير للعواطف[1].

ويتضح مما سبق، أن دخول المقاصد من بوابة اللغة وفي ساحتها، دليل على خطورة طرائق وكيفيات الاستدلال، ففيها تحسم الأفعال والردود، فكل مترتب عنها، ومن هنا كان لهذا التحول- إنجاز الأفعال- ردود تصحيحية أو تكييفية على صعيد الوعي الاستراتجي بخطورة الأفكار وتداولها، والحد من غلوها والانتصار للقيم العليا\ظهور

1- ستيفن اولمان دور الكلمة في اللغة تر كمال بشر دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص256

الحريات. حقوق الإنسان .المواطنة..\ وهي معركة ما زالت متواصلة. لقد أعتبر الأدب خصوصا والفنون عموما، ساحة صراع وغنائم أفكار والقلعة الحصينة والشراع الذي واجه العاصفة \ الأفعال والردود\، وساحة للملاحم والبطولات الدونكيشوتية، واستثناء تفاعليا وتداوليا للدوغمائيات المسيطرة .

ولأن حسم أبسط معاملة في أغلب الأحيان، يتم بما يحققه التخاطب، فإن الأمر معقود بملكة اللغة وإنجازها، أي تنمية الملكة بالاستعمال، وبالتالي تنمو اللغة وتكسب أفعالها سلطانا ومنعة، ولهذا نجد اهتماما بالغا من قبل دوائر كثيرة باللغة –لغة الشعوب– في أي دراسة، فقد قيل إذا كان الإنسان محكوما بالمشي فهو محكوم وحاكم باللغة، فالمشي" وظيفة بيولوجية موروثة، أما اللغة فليست كذلك، صحيح أن الفرد بمعنى من المعاني محكوم باللغة، إلا أن ذلك لا يعزى إلى الظرف الذي يولد فيه، ليس فقط في الطبيعة، بل في أحضان المجتمع أيضا... فالمشي إذن، فعالية إنسانية عامة لا تختلف كثيرا إلا قليلا عندما تنتقل من فرد إلى فرد أخر، وهذا الاختلاف غير إرادي وبلا قصد، في حين أن الكلام فعالية إنسانية، تختلف بلا حدود من طائفة اجتماعية إلى طائفة اجتماعية أخرى، لأنه الموروث التاريخي للطائفة، ونتاج الاستعمال الاجتماعي الطويل المدى ...»[1]

لم يكن الأدب –وهو خطاب يعبر عن تفاعله الخاص مع استدلالات اللغة– بمنأى عن هذا التحولات، وإذ نتحدث عن تحولاته وتفاعله، فهو –في العصر الحديث– حديث يتقدمه ظهور الفنون النثرية التي نشأت في خضمه، إذ قادته تداولاته هذه إلى النظر في حقول الدلالة التي يستعين بها الكاتب على موضوعاته أو أغراضه، كما أنّ الحديث عن هذه الفنون فهو حديث عن الرواية في الأدب لأنها سيقت إلى هذا التداول الجديد.

1– مجموعة من الباحثين اللغة والخطاب الأدبي ترسعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ط1 1993 ص 08

لقد كان ظهورها إذانا بتحولات عميقة على المستوى الفني، وقيما جديدة للخطاب، لقد قدمت الأفكار بواقع ومنظور تداولي خطير وحساس، يعلن عن كشوفاته وحفرياته داخل أغوار اللغة على مستويات دلالية وسياقية متعددة . مدنية الرواية ونمو القراءة جعلا منها أكثر تداولا واستيعابا للموضوعات، بحس تطهيري واقعي رومانسي وملحمي، عكس تداعيات مفلسة وتحولات فكرية منحرفة عن مقاصدها ما زالت تعبر عن واقع موجود ومحسوب. لقد مثل الصعيد الفني –الذي أصبح يميز أساليب التعبير ومنها جديد الكتابة، اعتبارا تداوليا ومصدر اهتمام وتطلع من قبل المختصين، من حيث الزاد النوعي والتداولي –التقني والفني–، على الصعيدين الداخلي والخارجي، هذا ما جعل من رواد هذا الاختصاص يصفونها بأنها الفن الذي لم تكتمل ولن تكتمل بعد بلاغته، وهذا لتبقى رهينة الاستدلال السياقي المثالي، الذي لا يعلن عن نفسه، ولتبقى فنيا تقرن بالتفاعل غير المحدود –الفعلي والانجازي–، كما وقد وسمها آخرون بأنها تاريخ لم يكتمل، لأن موضوعاتها لا تعتبر بالسوابق أو المسلمات أكانت مقامية أو ما شاكل .

لقد كان دخول الرواية كفن أدبي ساحة الكتابة العربية من بوابـــة ســـادها الريـــب بداية، فلم تستطع النصوص الأولى أن تقدم نفسها على أنها فن تتداوله الثقافات العالميـــة، لأن الرد النخبوي والعام لم يكن بعد على استعداد تقبل ثقافة الأخر دون ريب، في ظـــل العلاقة المشحونة بين الثقافتين، لكن الضرورة التاريخية كانت تدفع البحث عن بدائل، من شأنها تفعيل النهضة وكسر الجمود، بدائل تقودها لغة خطاب جديد.

ولأن إنجازا كهذا، يحتاج إلى استنفار كل ما من شأنه تحقيق ذلك، كان الرهان الأول في تجديد آليات الخطاب وتفعيلها. لقد بدأت المحاولات الأولى في بعض الأقطار العربية مبكرا، شعورا منها بضرورة التغيير، وإن كانت الرغبة جامعة في تحقيق ذلك، لكن الظروف لم تكن لتساعد البعض، هذا لم يمنع أن تتقدم تجارب البعض وتنضج، وإن كانت التجربة فتية، لأن العبرة بمدى تفاعل الآليات المستحدثة داخليا، والمقصود :هنا

تفاعل الوسط المشرقي والمغربي، إزاء هذا الفن الجديد بمرور قرن على التجربة الأولى ونصف المدة على التجربة الثانية، مع اختلاف فني وتقني واضح بين التجربتين.

لقد حافظت الرواية في المشرق والمغرب-عموما- على تقليد تراثي وهو فعل الحكي تداولا كشكل من أشكال التعبير \الشفوي الشعبي خصوصا\، كما كانت المحكيات القديمة \الراوي. الحكواتي. القوال. الحلقة\، لكن التوظيف الفني وتحديثه كان متفاوتا ومتقدما في الرواية المغاربية مع التجارب الأولى للأدب المكتوب بالفرنسية، ولكن قبل أن نصل إلى هذه النقطة، يجدر بنا أن نصل إلى مدى إسهام هذا الخطاب في تحقيق مبتغاه إزاء التلقي، أي هل بإمكاننا أن نتحدث عن تراكم نوعي، يعكس فعلا تماشي هذا الخطاب والمتغيرات؟ وهل بمقدورنا أن نتحدث عن خطاب يراعي الخصوصية ؟-رواية ذات خطاب مغاربي مثلا-

لقد أشرنا إلى المحكي وأثره في الرواية العربية، وتعلق الوجدان العربي بـــالحكي، فقد انشغل بعض المهتمين بهذا التداول وأشكاله، فيما هو خطابي تعليمي لإيصال الأفكـــار وتبيان المقاصد بفاعلية، هذا ما جعل الجهود تنصب فيما يتصل بتوظيف المحكيات وطرق صياغتها، بالاستفادة من مصادرها . لا شك أن الوصول إلى هذه المرحلة مثل نقلة نوعية تتجاوز البدايات الأولى، ونقلة في تداول الخطاب أيضا، والاستفادة الفنية على المســـتوى المنهجي من تقنيات التحليل من خطابات أخرى، ما جعل وتيرة التفاعل تتسارع خصوصا في الرواية المغاربية .

لقد انبرى هذا الجهد –عموما- بعد نيل الاستقلال، وتطلع هذه البلدان الفاعل لتنمية شاملة تلبي الطموحات، وإن كانت لم تصل بعد إلى المستوى المطلوب، لقد كان الانشغال التنموي الهاجس الأكبر للخطاب التعبوي في هذه البلدان، فركون اقتصاديات بعض البلدان مثلا على السياحة كمدخل قومي، جعلها تتكيف وتتفاعل مع هذا الواقع، وتفاعل تبعا معها شكل الخطاب ودوره على أساس مصلحي – إيجابا أو سلبا –.

كما أن بعضها اعتمد كليا على النفط، فاختلفت درجة التفاعل والاهتمــام، تقــديرا لأولويات أو مصالح خاصة، وإن كنا نجد صورا من التفاضل النسبي بينها، كأن نرى بلدا كالجزائر له حضورا مميزا على مستوى الأفراد \الرواية مثلا والفكــر\ وليبيــا أيضــا \الرواية\، عكس المغرب أو تونس اللذين ترعى فيهما الفعاليات والأنشطة داخل المؤسسة، لأنها تسهم في التنمية الشاملة \خطاب المصلحة\، ويبدو أنهما متقدمتان عن نظيراتها أمــا بلاد شنقيط فبلد المليون شاعر وذخائر عذراء.

ثمّ إنّ تفاعل الخطاب الفكري والفني، أصبح معروفا متجذرا في المنطقــة، وهــو يتفاعل مع مستجدات المعارف خارجيا وداخليا، من خلال الأنساق الفكرية والثقافية عامة، كان له انعكاس إيجابي بدأ يشكل خطابا ونقدا لهذا الخطاب، ولا أدل على ذلك ما تصنعه اليوم إسهامات مفكرين معاصرين، كما صنعه آخرون قد مضوا أمثال مالــك بــن نبــي ومحمد أركون والجابري والعروي والمرزوقي.....

كغيرها من البلاد العامرة، يجمع بلدان المغرب العربي تاريخ واحد، وأصولا معرفية وثقافية واحدة، وفضاء تاريخيا متنوعا- مشرقي ومتوسطي وإفريقي- ولمسة مضاعفة كما يصفها عبد الله العروي "فالمغرب بسبب وضعيته الجغرافية والتاريخية اضطر إلى حفر حفريات الشرق، كل شيء فيه يكتسي صبغة مضاعفة.."[1]. فمنها فتح الأندلس وفيها معبر الجنوب والشمال وبها اعتز الأصل، رغم جرح اللسان وأحصنة طروادة المرابطة، وبترابها وطن مذهب مالك ومنه قام فقه المقاصد للشاطبي، جمعا للكلمة ومنها جاء مفهومها جامعا للدلالة، على المواضعة أو العقد، وللمواضعة والعقود أحوال مقامية ومقالية، وعلى أرضها تفاعلت الحكمة بالشريعة، وأبانت مقاصدها بعيدا عن الهرمسية أو الغنوصية، بل فيها تكّون الفكر الأوربي عن علم اللاهوت، إذ هنا فكّر قسيس عنابة الكبير في اللاهوت لأول مرة، وتناغم الفكر بالعمران وحظائر العلم والمتون والزوايا المنتشرة .

1- عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، محمد عيتاني دار الحقيقة بيروت 1977 ص63

ومن ذلك نجد الرواية تعكس ما يعزز فعل التوليد والتحويل، حين تستعين باللغة كونها: «تجعل من التواصل ليس بواسطة مقاطع أو محدود مجردة في النص لكن جوهرها الدلالي هو ما يمكّن من الوقوف على هذا الجمال»[1]. حين تستعير من مُثُل الواقع المتعالية أو "الأصول" ما يمكّن الوصول إلى المرغوب قد تكون شاهد حال، كحال واقعية اشتراكية مثلا بالمعنى الطبقي النخبوي المتعالي لكنها هنا واقعية متمردة، معركة تنتج مسالك الاحتمال المتفاعل مع هذه المتعاليات.

وبذلك تكون الرواية بعملها هذا (العملية السردية) إعادة إنتاج وعند البعض هوية، هوية تضع شرعيتها انطلاقا من السرد، كتب بول ريكور عن هذه المسالة في كتابه عن الزمان والسرد ما سماه: الهوية السردية يقول: "أن تكوين الهوية السردية سواء أكانت لشص مفرد أم لجماعة تاريخية كان الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال، وأنّ لدينا استباقا حدسيا لفهم هذه الحالة..."[2]، والمعلوم أن بول ريكور نقل ساحة المعركة الفكرية وهو الفيلسوف إلى ساحة السرد لأنه يعتبرها الساحة المناسبة لحسم هذه القضية التي أعلنها خصوصا في كتابه الشهير صراع التأويلات.

الرواية بتعبير كونديرا: "من غير أن يريد المرء جعل الرواية صعبة من خلال تكلف الأسلوب، فكل رواية جديرة بهذا الاسم أيا كان وضوحها تنطوي على قدر كاف من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها"[3]، الرواية تعني بذلك لعبة داخل اللغة وفي اللغة، تخاتل الزمن والرقابة جوهرها السخرية منهما، لأنها بتعبير تودوروف تصرف "زمنا في آخر، يصرف زمن الشيء الذي يقص عنه في زمن فعله أو في زمن قصه"[4]، وهو الذي يرى أن فعل القص وتزامنه الاختياري في موضوع ما (كوظيفة)

1 - XAOLD Ducrot, les mots discours, les éditions de munuit, 1980, Paris, p:11

2- مجموعة من الباحثين: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربـــي، ط01، 1999، ص: 252.

3- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص: 122

4- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط02، 1999، ص: 72.

"...هو التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته فمعنى استعارة ما، يتمثل في أن تعارض صورة غيرها أو تفوقها توتر بدرجة أو بدرجات"[1].

لعلنا لا نبالغ، أننا بوقوفنا على موضوعات النصوص الروائية المختارة وزوايا النظر السردية الأولى المستخلصة، أمكننا القول أنها تتفاعل بامتياز مع متعاليات الموضوعات: أولا ومتعاليات مشبعة بمذاهب فكرية معينة من اليمين واليسار لدى أصحابها، فنجد الالتزام يلازم أغلب كتابات الكاتب والروائي المغربي، أما في أعماله الأخيرة بتغير زاوية النظر إزاء هذه المتعالية، عندما يتبنى بعض المراجعات المتعلقة بهذا الفكر ومن ذلك ترجمته "مقال لينودوينس" "معنى الالتزام... يقول فيه عن الالتزام «وبالفعل لا يمكن للأدب الملتزم أن يكون تعبيرا عن أخلاق مكونة ولا أن يقترن بعديا بأخلاقية معينة وذلك لأنه يطرح باستمرار سؤال الأخلاق (الإتيك) وهو بطبقة على الواقعية الأدبية نفسها، وهنا بالذات تكمن (فضيحة) الالتزام: إنه يكثف في قلب المقصدية الجمالية المقتضى الأخلاقي وهذا معناه رفض اعتبار العمل الأدبي بمثابة (غائية بدون غاية) له مبدأه الخاص وغايته الخاصة»[2].

ويعلن صراحة عن هذا التحول أو التحرر: "كما يقول عندما يتبنى في كتاباته الأخيرة مقصدية جمالية تتفتح كليا على تداول جديد وهو التخييل الذاتي ومنها روايته الأخيرة حيوات متجاورة، "...الانفتاح على التخييل الذاتي الذي يحرر الكاتب من الالتزام بحقائق حياتية مطابقة لما عاشته بل إن الذات الكاتبة تتحول إلى ذات فاعلة تتصرف في ما يتصل بالسيرة الذاتية من منظور التخييل المحوّل للوقائع وصدقيتها والساعي إلى تخيل

1- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، أفاق، اتحاد كتاب المغـــرب، ع: 8،9. 1988، ص: 30.

2- محمد برادة، تحول مفهوم الإلتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط01، 2003م، ص: 302.

الذات ضمن فضاءات ومواقف تكسّر نطاق السيرة وتشرع الأبواب أمام الرومانسيك المتخطي للحدود والجغرافيات"[1].

إنّ التحرر هو مطلبٌ وأولوية أوليات أي عمل سردي وتداول بتقاسمه كل الأعمال السردية، فكانت كذلك مع البدايات وهي تلبي استجابة الكتاب مع القضايا الكبرى، يقول أحمد المديني: "كانت الرواية في أدب المغاربة نتيجة إلى الأداء الأليف بجنس يحتاج إلى توفر مجال اجتماعي، قابل للتصفية الروائية ويتخصص طبوغرافيا وطباعا وقيما وعلاقات باندراجه فيها"[2]، ذلكم ما يجمع النصوص المختارة فإذا كان التداول على مستوى اللغة قد تحرر عند برادة، فإنّ الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، قد أعدت معركة أخرى على اللغة، لغة غارقة في الأنوثة تقف ندا للغة متداولة متعالية كخطاب وندا لمتعاليات سردية خصوصا في نص نسيان Com.

فإذا كانت النصوص السابقة تصدم متلقيها في لغة الكتابة فإن النص الجديد قد حطم فعليا كل متعاليات اللغة والسرد المتداولة ولهذا وقف النقاد أما سؤال: أين يمكن أن يصنّف النص سرديا، ولعلي أستعين هنا بمخرج سعيد يقطين فاعتبر أن هذا النص هو نص سردي أو نوع فيه باعتبار كل أشكال التعبير النثرية تدخل في بوتقة السرد فهي نوع فيه كما اعتبر أن النص نوع جديد في الرواية لأنه يستلهم مكونا ممسوخا عموما.

كما يعمد محمد برادة في روايته حيوات متجاورة وهو يستلهم فعالية التخييل الذاتي مع السيرة الذاتية ليستخلص نوعا سرديا جديدا وهو ما يمكن أن يبرر سبب اختيارنا لهذا النص.

وثالث معركة مع اللغة، ذاك ما يستوقفنا عنده نص رواية المجوس للروائي الليبي إبراهيم الكوني فلغة الكاتب تجابه أصعدة كثيرة لغة معرفية (الأجناس، انتروبولوجيا،

1- محمد برادة، الرؤية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، ط01، 2008، ص: 23. وينظر: احمد المديني، رؤية السرد فكرة النقد دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2006م، ص: 224 وما بعدها.

2- أحمد المدني، رؤية السرد، فكرة النقد، دار الثقافة، للنشر والتوزيع، 2006م، ص: 86.

تاريخ، الأديان والحضارات...) واللغة الأم اللغة الترقية (التيفيناغ)، ولعل لغة الكوني الرمزية يصدق فيها وصف إبراهيم زكريا –في سياق خاص– قوله: "وإذا كان من شأن الإنسان أن يتكلم، فما ذلك إلا لأنّ الرمز الذي تعبر الرغبة عن ذاتها من خلال، قد خلق منه إنسانا وبالتالي فإنه يحيا انطلاقا من هذا الرمز مضفيا على نفسه طابعا إنسانيا، أو طابعا غير إنساني في صميم هذا الرمز نفسه"[1]، فالكوني يستلهم من اللغة التي ينتسب إليها مصيرا تاريخيا، تنتصر سردا لأنها دخلت العالمية ودخلت التاريخ الذي أنصف لغتها.

ومن ذلك أيضا عطفا على فضاء لغة المجوس يتقاطع نص رواية مدينة الرياح مع فضاء رواية المجوس في موضوعة الصحراء بلغة عجائبية من نوع آخر وبزمن غير الزمن، زمن يخاطب فيه الحاضر الماضي مستلهما من لغة الحاضر أساليب جديدة داخل عملية السرد لفهم الذات من خلالها، فهو يستعين بلغة الخيال العلمي والثقافة الخاصة، لغة يختلط فيها العجائبي وبراعة الوصف وغنائم الكاتب الثقافية، فعلى الرغم من قصر التجربة عموما عند الكاتب وبلده فإنّ نصوص الروائي موسى ولد ابنو تعد بحق نقلة فنية نوعية ليس بمورتانيا فقط بل في الرواية العربية.

أما ما ختمتا به مقاصد اللغة وتداولاتها داخل حقل السرد المغاربي المعاصر، فهو نص الروائي التونسي محمود طرشونة التمثال، ما يميز هذا النص بساطة لغته الملغزة وهي محاطة بمناصات صادمة مع نصوص صوفية رمزية، يقول امبرتو إيكو أن الشيء البسيط أو الصحيح هو الذي لا يمكن شرحه[2]، وتزداد لغة الكاتب غموضا عندما ينفي أي صلة باللغتين وأن اللغة المناص لم تكن يوما ما غاية أو وسيلة في كتاباته، على الرغم أنها تتصدر أغلب أعماله، لعلها لغة هوية سردية شخصية يعيشها الكاتب داخل أعالمه السردية فهو لا يخفي معالم عالمه هذا عندما يدافع على وجود الكاتب وحرية مطلقة

1– زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص:

2– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، سعيد بن كراد، ط01، 200، ص: 15

لشخصياته أو بالأحرى البطلات، وهو ما يبدو مشروع لغة يتأمل الكاتب أن يتسيد كقناعة عملية مسؤولة وكخطاب سردي فردي وخطاب جماعي مؤسس يوما ما.

تلكم بعض المقاصد والغايات، التي أردنا أن نقف عند تداولاتها في الرواية المغاربية من خلال النصوص (الخمسة) المختارة، مستانسين ببعض المسالك والتفاعلات، محاولين من خلالها الإحاطة بحدود معينة محددة جزئيا لعملنا في التحليل، معترفين بصعوبة ذلك وقصور اليد في البعض منها لكننا مقتنعين بتفاعل تلك المسالك وهي المقصدية والتداولية تحديدا وقد خصصنا في ذلك منظورا محددا متمثلا في نظرية أفعال الكلام، إذ هي أقرب ما يكون فنيا وعمليا، تفاعلا بين مقصدية الفعل وتداوله أو بالأحرى مقصدية اللغة ومسالكها المتداولة فكان عملنا كذلك مع الاستئناس كليا بسياق الفعل وما يحيط بدلالته المفترضة فإذا كان المعطى النحوي في السرد يتمثل في الزمن كمكون سردي فالمعطى الصرفي في مكون الصيغة عند سعيد يقطين المعطى الدلالي يمثل تفاعل المكون النحوي بالصرفي والدلالي الخاص بالصوت: كمكون سردي ثالث ولذلك أعطينا للبعد الدلالي بهذا المفهوم قصدا وغاية في أفعال الكلام حتى نخرجها من طابعها التقني الجاف.

الباب الأول

المقصرية تجليات ومفاهيم -الإطار النظري-

الفصل الأول

السياق المعجمي / الاصطلاحي

السياق المعجمي/الاصطلاحي:

يستدعي ظهور مصطلح ما –من حيز القوة إلى حيز الفعل – حاجة تواصلية، والمصطلح طاقة أولاها تجلي وثانيها مفهومي، وإن كان هناك من يرى تداخلا بين المصطلح والمفهوم، ومنهم من يرى فروقا معنوية بينهما "إن مكان المصطلح مختلف عن مكان المفهوم، بالرغم من أن احدهما يحيل إلى الأخر بالضرورة، لكن هذه الإحالة لا تعني لزوما وجود تطابق دائم بينهما ...ومن ثمة، نقول إن المشكلات التي تخص المصطلح هي مشكلات لسانية أساسا، مرتبطة بالتداول اللغوي والترجمة والتكرار والتوسع والاستعارة، كما أن المشكلات التي تترتب على حضور المفهوم هي مشكلات ابستمولوجية، وترتبط بعلاقتنا بالفكر وبالعالم وبمدى إنجازنا لعمليات التفكير والفهم وتمثل الأنساق."[1]

إن تفاعل المصطلح تجليا ومفاهيميا، يجعل منه قوة واصفة، حتى وهو يستعير مفاهيم ابستمولوحية مختلفة "ليعطيها مجالا ووظيفة جديدة...عبر ممارسة أشكال من التعديل أو التغيير أو التوسيع، فيحقق بها نوع من الحوارية داخل الثقافة "[2]

وهو ما يشير إليه سعيد يقطين في تناوله للسرد العربي "إننا نضع المفاهيم كمقابل للتجليات وهي وليدة الوعي الظاهرة وامتلاك القدرة على فهمها وتفسيرها ...تتصل بتسمية الأشياء ووصفها في نسق ينضم علاقاتها بغيرها ويحدد موقعها منها –أما التجليات هي الصور الأولى التي تتحقق بها الأشياء وتتحول من ثمة إلى ظواهر قارة وثابتة ولها وجودها الخاص واستقلالها"[3]

وللمفهوم سياق يتداول فيه ودواع "يتولد المفهوم الجديد...بناء على:

1- محمد الدغمومي المفاهيم النقدية منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 87 المفاهيم تكونها وسيرورتها جامعة محمد الخامس المملكة المغربية ص106

2- المرجع نفسه ص111

3- سعيد يقطين السرد العربي مفاهيم وتجليات رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط1 ص65

أ–مقتضيات استجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتتطلبه.

ب–إنه يأتي ليعوض أو يتجاوز أو يجدد أو ليحل محل مفاهيم قديمة واستعمالات متنوعة .

ج–إن المفهوم الجديد، وهو يأتي ليحل محل استعمالات متعددة، يتخذ بعد **المفهوم الجامع** الذي يستوعب غيره من المفاهيم ويكسبها دلالات جديدة، تتهيأ في ضوء السياق الذي تولد فيه المفهوم الجديد"[1]

ما يلفت الانتباه في كلا الاقتباسين، تناولهما تفاعل المصطلح والمفهوم والتجلي أو ما سمي بالمفهوم الجامع الذي "يستوعب غيره من المفاهيم ويكسبها دلالات جديدة، تتهيأ لها في ضوء السياق الذي يولد فيه المفهوم...يستوعب أشكالا متعددة من الممارسات والتجليات النصية...على اعتبار أن التسميات السابقة كانت محدودة وضيقة عن الشمول أو كانت تحكمها رؤيات خاصة، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع، إنه يريد الظاهرة في كليتها ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها ويغدو تبعا لذلك، قادرا على جعلنا وفي إطار توظيفه التوظيف المناسب بفهم الظاهرة بصورة أحسن وأوضح ..."[2]

يكتنف الغموض مدلول المفهوم الجامع في استيعابه للمفاهيم، وإكسابها دلالات جديدة تتهيأ لها في ضوء السياق الذي تولد فيه، فكيف يكون جامعا إذا كانت دلالته تتغير في كل سياق، وكون أن التجليات صور قارة وثابتة، فكيف يحتويها مفهوم جامع، وإن كنّا ابتعدنا بهذا الحكم عن استخدامه لهذا المصطلح في سياقه وهو مشروع السرد الذي استخدم من أجله، إذ يعكس تجربة الباحث الرائدة في هذا المجال فيما تراكم من اجتهاد في هذا الحقل المعرفي، فإن استخدام مصطلح بهذا الحجم، يعبر عن أفق مشروع، خصوصا إن تجربة الباحث فريدة، وتعتبر ورائدة عربيا في هذا التخصص، لكن في الوقت نفسه

1– سعيد يقطين السرد العربي مفاهيم وتجليات 65

2– المرجع نفسه ص 67

نستطيع أن نقول إن الباحث فتح باب المصطلح في ذات التخصص على أفق السياق، مادام هناك ما يجمع بين المفاهيم .

والحديث هنا يجرّ إلى مفهوم النقد الأدبي، لأنه المعني بفعالية الاستدلال، فهو لدى بعض الدرسين لا يعبر عن مفهوم جامع خاص به، إذ يمثل –عندهم – عالة سياقية على الغير "...فالنقد الأدبي هو ملتقى اجتهادات وممارسات، لا تكتفي بعدم تحديد موضوعها بل إنه يستعير مفاهيم من حقول شتى، وهذا يؤكد بأن المفاهيم النقدية هي مفاهيم غير نقدية أساسا، أي أنها مفاهيم مستعارة، آتية من مواكبة النقد الأدبي للواقع المعرفي، فكلما ظهرت معارف جديدة مناسبة، في حقل من حقول العلم أو المعرفة، إلا وجد الناقد فيها أدوات تساعده على إنتاج رأي أو موقف من الموضوع الذي يتصل به آخذا منها حجة وقوة إقناعية"(1)

شكّل السياق حقلا دلاليا في كل المعارف، ومنه أضحى التداول سمة بارزة فيه، تنتقل المفاهيم من خلاله بين الحقول "فليست \المفاهيم \كائنات مستقلة عن النشاط الذي يتداولها، ولذا فإن حمولتها تتغير بدون توقف، إذ تنتقل من سياق تاريخي إلى أخر ويطرأ عليها تغير في كل مناسبة تداولية، ولا يتم استعمال اللغة كمبادرة إرادية في الفرد يقطع منها ما يشاء من المفردات، ويكّون ما يشاء من الأحكام، ليبني ما يشاء من الاستدلالات، لأن الفعل اللغوي حلقة في الانخراط في الممارسة المفهومية المسترسلة، التي تتدرج في سيرورة أسرع"(2)

فلم يعد على الصعيد المنهجي، التسليم بزاوية أو مستوى معين في مقاربة من المقاربات، ومن الصعب على الباحث اليوم تجاوز حساسية المفاهيم، دون السياق

1– محمد الدغمومي المفا هيم النقديةص108

2– بناصر البعزاتي الاستدلال والبناء ص 445

المعرفي، فلم تعد"الوقائع والنظريات في وضع عدم انسجام دائم فحسب ...أنها ليست حتى منعزلة فيما بينها بالشكل الذي يريده منها كل واحد أن تكون"[1]

وبالإشارة إلى الاستدلال في سياق المنهج، فإن للاستدلال تداولات يراعى فيها الجهة المقصودة بالتمثيل، فالذات لا تدرك ذاتها إلا عبر وسائط، فكذلك الاستدلال يعبر عن ذاته منهجيا في سياق ما، هو محكوم به "لا يكون للاستدلالات نفس الغرض، فبعضها يرمي إلى استنتاج معلومات من معلومات سابقة، بعضها الأخر يرمي إلى تأكيد أن هناك:

1 –تمييزا بين استدلالا ت صحيحة صوريا، وأخرى غير صحيحة صوريا.

2 –وتمييزا بين استدلالات تستعمل ضمانة أخرى وأخرى ترمي إلى تأسيس ضمانة.

3 –وتمييزا بين استدلالات تؤدي إلى نتائج ضرورية وأخرى تؤدي إلى نتائج محتملة.

ولا تتناسب أصناف الاستدلالات لا طردا ولا عكسا، بل تتألف فيما بينها، بنسب مختلفة تشكل أصنافا متنوعة عديدة." [2]

بهذا يكون المنظور السياقي في علاقته بالمفاهيم، بمثابة ذخيرة مرجعية، تعمل على تأصيل المفهوم وتوسيعه، لأن الاتساع هو دلالي يعود على المفهوم بالدرجة الأولى، ثم على الذخيرة سواء أكانت نظرية مثالية أم واقعية، لأن الاستدلال إذ يحيل على وسائط سياقية فالوسائط لها مرجعية لا تنفصل عنها "إن أثار النظرية في تشكيل ادراكات الواقع ضئيلة نسبة إلى تقييد النظرية من قبل الواقع\مركيلوس\"[3]

والأهم في كل هذا، أن فاعلية المصطلح نتيجة لضرورة أو غاية تبقى فاعلية في الإنجاز والحضور الدلالي "وغاية المصطلح هو إنشاء علاقات متشابكة، تدخل وتجتاز

1- بناصر البعزاتي الاستدلال والبناء446

2- المرجع نفسه ص86

3- المرجع نفسه ص446

قابلية البشر استعداداتهم، وأهليتهم وجدارتهم وذكائهم، لإيجاد مركزية سلطوية، تلعب الدور المهم والأكبر في عملية الفهم "[1].

المقصدية المصطلح والمفهوم تعزز البحث الدلالي بتداول السياق، وانفتاح الدلالة نفسها على حقول استدلالية متنوعة، وهو ما شكل سياقا خاصا في ما سمي بنظرية الحقول الدلالية. لقد أصبح للسياق مكانة هامة، نلمسها جليا في البحوث الدلالية الحديثة والمعاصرة مع التداولية خصوصا، إذ شكل ظهورها حقلا دلاليا معرفيا جديدا، أثبت بامتياز منزعه السياقي، وإن كان من حضور معرفي للتداولية فهو أوجه الاستدلال وطرقه، التي تنتجها ضمن تداول السياق إزاء القضايا التي تحيط عادة بتداول المصطلح أي المفاهيم وتجلياتها، فلقد عرفنا أن الأمر الجامع بينهما، ينتهي عند تحقيق قدر اصطلاحي يخدم المصطلح في السياق المناسب . إن موضوع بحثنا، يمثل محاولة التعرض لمصطلح المقصدية انطلاقا من الذخيرة السياقية، التي يتعامل وفقها الاستدلال التداولي، على أن تعاملنا مع السياق سيجعلنا نحيط بتفاصيل حول المفاهيم والتجليات، التي جعلت المصطلح ينتقل من حقل معرفي إلى أخر.

المقصدية معجميا:

القصد معناه : استقامة الطريق : قصد، يقصد، قصدا: فهو قاصد: يقول تعالى(وعلى الله قصد السبيل): أي على الله تبيين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة، ومنها جائر أي: منها طريق قاصد وطريق قاصد :سهل وسفر قاصد :سهل قريب وفي التنزيل (لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لاتبعوك). قال ابن عرفة: سفرا قاصدا أي: غير شاف والقصد: العدل .قال أبو اللحام التغلبي ويروى لعبد الرحمن ابن الحكم والأول صحيح

على الحكم المآثر يوما إذا * قضى قضيته أن لا يجورَ ويقصدُ

1- جماليات الإخراج بين المسرح والسنيما ص 21

قال الاخفش : أراد وينبغي أن يقصد فلما حذفه وأوقع يقصد موقع ينبغي رفعه لوقوعه موقع المرفوع وقال الفراء رفعه للمخالفة لان معناه مخالف لما قبله فخولف بينهما في الإعراب قال ابن بري معناه على الحكم المرضي بحكمه المأتي إليه ليحكم أن لا يجوز في حكمه بل يقصد إي يعدل.

وفي حديثه صلى الله عليه وسلم قوله (القصدَ القصدَ من الأمور في القول والفعل): وهو الوسط بين الطرفين وهو منصوب على المصدر المؤكد، وتكراره للتأكيد، وفي الحديث كانت صلاته قصداً وخطبته قصدا، وفي الحديث: عليكم هديا قاصدا أي: طريقا معتدلا...ورجل مقصد ومقتصد والمعروف مقصد: ليس بالجسيم ولا الضئيل...

قال ابن الشميل: المقصد من الرجال يكون بمعنى وهو الربعة، وقال الليث: المقصد الرجل الذي ليس بجسيم ولا قصير، والقصدة: الشاء العظيمة، الهامة التي لا يراها أحد إلا أعجبته، والمقصدة: التي إلى القصر والقاصد: القريب والقصيد من الشعر: ما تم شطر أبياته... قال ابن جني سمي قصيدا: لأنه قصد واعتمد أن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعرا مرادا مقصود، ويقول: فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء فإن ذلك لأنه وضع على الواحد اسم جنس اتساعا ويقول: أصل (ق. ص. د) ومواقعها في كلام العرب: الاعتزام والتوجه والنهود والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور.

يقول الجواهري: القصيد جمع القصيدة، كسفين جمع سفينة... والاقتصاد: أن تضرب الشيء أوترميه فيموت مكانه. والقصيد: العصا، والقصد: ينبت في الخريف إذ برد الليل من غير مطر.

ومعنى مقصد: مصدر ميمي: اتجاه تقول: مقصد، مقاصد: موضع القصد: مقصدي مكة، الغاية مقصدي

الاقتصاد هو :الاستقامة والاعتدال في الأمور. وقد عرف ابن الأثير القصد :أن يكون المعنى المضمر في العبارة على حسب ما يقتضيه المعبر عنه في منزلته وجاء عن

المازري قوله: للحجر منفعة .. وأن التسعير شرع لمصلحة أهل السوق في أنفسهم . وجاء عنه: أن لفظ المنفعة يطلق للدلالة

ومما جاء في معنى القصد : التنكيت مصدر نكت إذا قر بنكتة وأصله من النكت وهو أن تضرب في الأرض بقضيب ونحوه فتؤثر فيها لأن المتكلم إذا أتى في كلامه بدقيقة احتاج السامع في استخراجها إلى فضل تأمل وتفكر يقول ابن منقذ: التنكيت هو أن تقصد شيأ دون أشياء لمعنى من المعاني، ولولا ذلك لكان خطأ من الكلام وفسادا في النقد[1].

اصطلاحا

المقاصد :علم شرعي تناوله الفقهاء، استدلالا على ما يوجب درء المفسدة وجلب المصلحة في سياق مآلات الأفعال وما يترتب عن المعاملات على أساس النية والإرادة أي: بمعنى القصد. يرى الكثيرون أن شيخ المقاصد بدأ حديثه في أول كتاب المقاصد – الموافقات– متجاوزا تعريف المقاصد لحكمة ما حيث ابتدأ الحديث عن التكاليف وهي:

على أقسام ثلاث : ضرورية وحاجية وتحسينية والمقاصد الضرورية التي استقراءها خمس: **وهي حفظ الدين وحفظ النفس وحفظ النسل وحفظ العقل وحفظ المال.** وأضاف العلامة ابن عاشور: **الحرية** ضرورة سادسة .أما عن عنوان المؤلف فقد اختار الشاطبي عنوانا له غير المعروف به حاليا –الموافقات–فقد كان عنوانه الأول: **التعريف بأسرار التكليف** وسبب ذلك: رؤيا لأحد مشايخه حين قال للشاطبي : رأيت البارحة في النوم وفي يدك كتاب ألفتَه فسألتُك عنه فأخبرتني أنه **الموافقات** فأخبرتني أنك وفقت به بين مذهبي ابن القاسم وأبي حنيفة

وقال الشاطبي له : لقد أصبتم الغرض بسهم من الرؤيا الصالحة مصيب

1– ينظر: مادة (ق. ص. د) ابن منضور: لسان العرب، الخليل ابن احمد الفراهيدي: معجم العين تح مهدي المخزومي \ابراهيم السامرائي ج3 (حرف –ياء) مطبعة باقري ط1، ينظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، دت، دط. ص163– 164، المعجم العربي الأساسي تأليف: جماعة من كبار اللغويين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم1989. ص989 .

...فإني شرعت في تأليف هذه المعاني عازما على تأسيس تلك

يتحدث الشاطبي فيما يُعتبر جهة الاستدلال "فأما جهة الجهل فتارة تتعلق بالأدوات التي بها تفهم المقاصد وتارة تتعلق بالمقاصد... [1]

واللغة عند الشاطبي هي السياق الاستدلالي الواصف عبر عنه في كذا من مناسبة يقول:" ...أما الفاظها للعيان وأما معانيها وأساليبها، فكان مما يعرف من معانيها اتساع لسانها وأن تخاطب بالشيء منه عامّا ظاهرا، يراد به العام ويدخله الخاص ..."[2] ويقول: "إذا ثبت أن للكلام من حيث دلالته على المعنى اعتبارين من جهة دلالته على المعنى الأصلي ومن جهة دلالته على المعنى التبعي الذي هو خادم للأصل، كان من الواجب أن ينضر في الوجه الذي تستفاد منه الأحكام، وهل يختص بجهة المعنى الأصلي أو يعم الجهتين معا...إن للعموم الذي تدل عليه الصيغ بحسب الوضع نظرين: الأول باعتبار ما تدل عليه الصيغة في أصل وضعها والثاني: بحسب المقاصد الاستعمالية التي تقضي العوائد بالقصد إليها، وإن كان الأصل الوضع على خلاف ذلك، وهذا الاعتبار استعمالي والأول قياسي ...وإن الفهم في عموم الاستعمال، متوقف على فهم المقاصد فيه وللشريعة بهذا النظر مقصدان: المقصد في الاستعمال العربي ...والمقصد: في الاستعمال الشرعي "(الموفقات)

هذا ويعتبر الشيخ محمد الطاهر بن عاشور هو أ ول من عرف المقاصد حيث قال "وهي المعاني والحكم الملحوظة للشارع في جميع أحوال التشريع أو معظمها، بحيث لا تختص ملاحظتها بالكون في نوع خاص من أحكام الشريعة، فيدخل في هذا أوصاف الشريعة وغاياتها العامة والمعاني التي لا[3] يخلو التشريع من ملاحظتها، ويدخل في هذا أيضاً معان من الحِكَم ليست ملحوظة في سائر أنواع الأحكام ولكنها ملحوظة في أنواع

1- ابواسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي الاعتصام تحقيق محمود طعمه حلبي دار المعرفة ط1 بيروت1997ص541

2- الشاطبي الموافقات في اصول الشريعة تح الشيخ عبدالله درازالمكتبة التجارية القاهرة 1\ص***23***

3- الموافقات ص211 214

كثيرة منها"[1].. ويقول في تعريف أخر "هي الأعمال والتصرفات المقصودة لذاتها والتي تسعى النفوس إلى تحصيلها بمساع شتى أو تحمل على السعي إليها امتثالا وتلك تتقسم إلى قسمين مقاصد للشرع ومقاصد للناس في تصرفاتهم ..." [2]

والمقاصد عامة عنده: حفظ النظام، وجلب المصالح ودرء المفاسد، وإقامة المساواة بين الناس، وجعل الأمة قوية مرهوبة الجانب.أما صفاتها : الثبوت، والظهور، والانضباط،

وأما الجابري فله رأي في تداول الاجتهاد الفقهي للشرع، إزاء الدلالة على النصوص بين البيان والمقاصد، ويشير على اجتهاد الشافعي والغزالي " فجعلوا من الاجتهاد اجتهاداً في اللغة التي نزل بها القرآن، فكانت النتيجة أن شغلتهم المسائل اللغوية عن المقاصد الشرعية فعمقوا في العقل البياني وفي النظام المعرفي الذي تؤسسه خاصيتين لازمتاه منذ البداية :

الأولى: هي الانطلاق من الألفاظ إلى المعاني، ومن هنا أهمية اللفظ ووزنه في التفكير البياني، و**الثانية:** هي الاهتمام بالجزئيات على حساب الكليات – الاهتمام باللفظ وأصنافه الخ – على حساب مقاصد الشريعة، وهو ما سبب مشاكل من التأويلات المتعارضة والمتناقضة التي وظفت حسب المذاهب المختلفة والبديل لديه هو مقاصد الشريعة، كما مهد لها ابن حزم ثم ابن رشد ثم ابن خلدون ثم الشاطبي الذي دشن نقلة إبيستمولوجية " معرفية"[3] . أما علال الفاسي فيعرف المقاصد "المراد بمقاصد الشريعة الغاية والأسرار التي وضعها الشارع عند كل حكم من أحكامها"[4]

1- الطاهر ابن عاشور :مقاصد الشريعة الإسلامية دار سحنون للنشر والتوزيع ادار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة تونس ط2 2007، ص51

2- المرجع نفسه ص142

3- محمد عابد الجابري بنية العقل العربي المركز الثقافي العربي ط5 ص 311

4- احمد الريسوني نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي دار الفكر المعاصر بيروت ادار الفكر دمشق ط1 ص18

تمثل المقاصد اليوم، منظومة مفاهمية، تتداول على أكثر من صعيد (تشريعي، قانوني، اقتصادي...) وقوة ناجزة على مستوى الخطاب . ومن خلالها يسعى أهل الاختصاص تفعيل هذا الجهاز، بما يكفل توازن العلل والمصالح المرجوة، فالتعليل على المستوى التشريعي " ليس مقتصرا على الأمور المعيشية ولذلك حينما نعلل العبادات بأن فيها ضبطا للعباد وفيها تسهيلا لقيامهم بواجبهم وتدريبهم على الانضباط بما هو نوع من التحضر فلأن الأمم المتحضرة هي الأمم المنضبطة بتلقائية وطواعية"[1]

ولأن السياق والتداول يعطي للخطاب تجليه ومفهومه ومنزلته، كذلك يكون تداول المقاصد مصدرا لمنزلة الخطاب "فلا ينبغي أن ينظر إلى المقاصد بنظرة قانونية فالمعروف أن القانوني يضع القانون ولا يبالي بما بعد ذلك ...لأن الفقيه حينما يصبح قانونيا لا يصبح مطلوبا منه أن يراعي مصالح الناس"[2]

ومن هنا يأخذ الفعل داخل السياق أيا كان هذا الفعل تداوله" فالفعل الإنساني يمكن أن نقسمه إلى أقسام عديدة بحسب اختلاف زويا النظر إليه وحيثيات النظر والآثار المترتبة عليه فقد ينقسم من حيث اعتباره إلى فعل معتبر وفعل غير معتبر وذلك بحسب القصد والنية كما يستطيع أن نقسمه إلى فعل مؤثر وفعل غير مؤثر وذلك بالنظر إلى الآثار المترتبة عليه"[3]

إن العلاقة التي تنتج أحكاما أو أفعالا إما أن تتشكل اعتبارا لتقابلات، أو على أساس تفاعل أو حوار بين خطابين تجمعهما منظومة معرفية واحدة، كالخطاب الفقهي والقانوني "فالفتاوى والقواعد القانونية والفقهية تتحول بعد طول الممارسة وإلفها إلى ثقافة"[4]

1- احمد الريسوني نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي ص201

2- احمد الريسوني مقاصد الشريعة امجلة المقاصدا دار الفكر بيروت لبنان ادار الفكر سوريا ط1شوال 1422ه كانون الثاني يناير 2002 ص200

3- طه جابر العلواني مقاصد الشريعة امجلة المقاصدا دار الفكر المعاصر بيروت ادار الفكر دمشق ط1=ص99

4- المرجع نفسه ص104

ومن هذا الباب سنلج إلى البعد التداولي للمقصدية، انطلاقا مما أصل له طه عبد الرحمن، بين ما يسميه: علم الأصول وعلم الأخلاق . هذا يجعلنا ربما نقترب من فهم ربما سبب عدم إعطاء الشاطبي تعريفا مانعا للمقاصد، لما فيه من اتساع واجتهاد"..ولا يسمح للناظر في هذا الكتاب أن ينظر فيه نظر مفيد أو مستفيد حتى يكون ريان من علم الشريعة وأصولها وفروعها منقولها ومعقولها غير مخلد إلى التقليد والتعصب للمذهب " ص17

ويذكر في باب أخر "وما الشاطبي إلا أب التداخل بين علم الأخلاق وعلم الأصول فاتحا بذلك طريقا في بناء العلم الإسلامي على أسس التنسيق المتكامل الذي لا نعلم له نضيرا في السابق ولا اللاحق...وحاصل الكلام في الأوصاف الأخلاقية للمقاصد الشرعية، أي أن المقصود الشرعي معنوي وفطري وأن المقصد إرادي وتجريدي وأن المقصد حكمي ومصلحي، علما بأن المصلحة هي المحل المعنوي، لتحقيق الصلاح وعلى هذا يكون علم المقصد، هو الصورة التي اتخذها علم الأخلاق للاندماج في علم الأصول اللاحق"[1]

والأخلاق عنده هو ما تحددها مدلولات اللغة في مقام التداول"..فإنه يتضح أن أحد الأسباب التي تجعل الأخلاق قريبة من هذا المجال التداولي هو المحدد اللغوي من محدداته الأصلية، فلولا عادات اللسان العربي في الاستعمال وخصوصيته في توازي المعاني على الألفاظ، لما حمل هذا المقصد ما حمل من مدلولات متباينة"[2]

يرى طه عبد الرحمن، أن مصطلح المقاصد كما استعمله الشاطبي، ليس متمخضا لدلالة واحدة كما هو متداول بين الدارسين، بل يدور على معان ثلاثة وهي:

1- طه عبد الرحمن تجديد المنهج في تقويم التراث المركز الثقافي العربي المغرب1994 ص108

2- المرجع نفسه ص109

أولا–المقصد: بمعنى المقصود ويجمع على مقصودات ومعناه انعقاد الدلالة وحصولها في الكلام، فالمقاصد بهذا المعنى، لها تعلق أكيد باللغة وهو ما ذهب إليه الشاطبي نفسه ... أو بإيجاز إن المقصد بمعنى المقصود هو المضمون الدلالي.

ثانيا–المقصد: ويجمع على قصود ويراد به المضمون الشعوري أو الإرادي ومعلوم أن المقصد بهذا المعنى له وجهة تعلق باللغة متى كانت الإرادة متعلقة بالنصوص وإلا فلا تشترط اللغة في استنباطها المقصد، بمعنى حصول الغرض ويجمع على مقاصد

ثالثا–قصد: بمعنى مقاصد ..واختص المقصد بهذا المعنى باسم الحكمة ونحتفظ بلفظ مقاصد بصيغة الجمع لإفادة هذا المدلول الثالث أو قل بإيجاز إن المقصد بهذا المعنى هو المضمون القيمي"[1]

ويذكر طه عبد الرحمن أن القصد هو ذاته المعنى أو أنه هو قائم عليه في أنواع المعاملات والعقود الشرعية خصوصا عند الأحناف والشافعية يقول "وينضبط هذا التقسيم بما يمكن أن نسميه: بمبدأ القصدية ومقتضاه أنه لا كلام إلا مع وجود القصد وصيغته هي الأصل في الكلام القصد ومعلوم أن القصد من القول الذي يورث استلزاماته الصبغة السياقية أو المقامية"[2] فقيام العقود وتوثيق الأعمال الجارية على المعاملات يستوجب التلفظ بصيغ تزكي وثاقتها فإن"المتكلم بصيغ العقود إما أن يكون قاصدا للتكلم بها أولا يكون قاصدا فإن لم يقصد التكلم بها كالمكره والنائم والمجنون والسكران والمغلوب على عقله لم يترتب عليها شيء ...وإن كان قاصدا للتكلم بها فإما أن يكون عالما بغاياتها متصورا لها أو لا يدري معانيها البتة ..." [3]

1– ينظر: طه عبد الرحمن تجديد المنهج في تقويم التراث ص98

2– طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي ص103 نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية دار الكتاب الجديد بيروت لبنان ط1 2004 ص 186

3– ابن القيم الجوزية أعلام الموقعين عن رب العالمين ج 3 ص 133 نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 190

وفي السياق ذاته، يعبر محمد مفتاح عن تداول القصد وهو من الذين انشغلوا نقديا به يقول: "إن كل فعل وراءه قصد يدفع إلى وجوده والى تعليل ذلك الوجود ولكن المعجم(السيميائي) اعتبر أن هذا المفهوم تبسيطي لأنه يفترض أن كل فعل صادر عن شعور وعي في حين أن هناك أفعالا تنبثق من غير وعي وتأسيسا على هذا آثر مفهوم المقصدية على القصد باعتبار أصلها الظاهراتي، الذي يجمع القصد والغاية في كل مراحل الفعل، التي هي التوقع والتحقق والتنجز. بيد أن الفعل لا يتم إلا بكفاية جهة، إن الفعل (أو العمل) المتوقع يعبر عنه بفعل الجهة: وجب.وأراد.والفعل المتحقق يعبر عنه بفعل الجهة: استطاع. وعلم. والفعل المنجز يعبر عنه بفعل الجهة: فعل .عمل."[1] وفي سياق أخر، يقرن القصدية بالمقصدية في معنى واحد يقول"فالقصد والمقصدية إذن، تحدد كيفية التعبير والغرض المتوخى وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام "[2] المقصدية والعلة المقصد هو الوجهة والوجهة تقترن أيضا بسياق والسياق هو الغرض الذي من أجله ورد الحكم أو النص. واستنباط الأفعال(الأحكام) من اللغة يستند إلى علل تبرر الحكمة أو المصلحة المرجوة منها، والمعروف أن العلة ركن أساس في القياس (الأصل، الفرع، الحكم، العلة) يعرف الأصوليون العلة "بأنها الوصف المتميز الذي يشهد له أصل شرعي بأنه نيط به الحكم"[3]

تتصل العلة بالحكمة ومنها ترجح علة الحكم وهي" مناط الحكم ومقصوده، في الحقيقة الأمر ترتبط غالبا بذلك الوصف الظاهر المنضبط"[4]

ويستخدم لفظ الحكمة أكثر من استخدام لفظ المقصد عند الفقهاء"على أن جمهور الفقهاء كانوا يذهبون في اجتهادهم إلى أن ما شرعه الله من أحكام لم يشرعه الله إلا

1- محمد مفتاح حول مبادئ سيميائية مجلة علامات ع16 2001

2- محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية دار الثقافة المغرب 1989 ص53

3- احمد سليمان ياقوت ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القران الكريم ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983ص166 ينظر شروط العلة المرجع نفسه ص166 167 168 166

4- أحمد الريسوني نظرية المقاصد ص23

لمصلحة جلب منفعة لهم أو دفع مضرة عنهم فلهذا كانت تلك المصلحة هي الغاية المقصودة من التشريع وتسمى حكمة (بدران أبو العينين بدران)" [1]

ويقال تعليل بمعنى تقصيد"لأن تعليل الأحكام في حقيقته هو تقصيد لها أي تعيين لمقاصدها فالتعليل يساوي التقصيد ...يقول الشاطبي وأما العلة فالمراد بها الحكم والمصالح التي تعلقت بها الأوامر أو الإباحة والمفاسد التي تعلقت بها النواهي فالمشقة علة في إباحة القصر والفطر في السفر..." [2]

على أن الشاطبي في نظر العلماء كثيرا ما يركز على العلل من خلال الأدلة الشرعية فمنها تبنى الأحكام والمقاصد "الأعمال الشرعية ليست مقصودة لأنفسها وإنما قصد بها أمور أخرى هي معانيها ...وهي المصالح التي شرعت لأجلها "[3]

العلل من التوصيف إلى الاستدلال يستدل ابن عاشور على المقاصد وطرق إثباتها بما يلي:"

استقراء الشريعة:

أ–استقراء الأحكام ذات العلل المعروفة، مما يؤدي إلى استقراء تلك العلل المثبتة بطرق مسالك العلة، وباستقراء العلل يحصل العلم بمقاصد الشريعة بسهولة، فباستقراء العلل الكثيرة والمتماثلة في كونها ضابطا لحكمة متحدة، يمكن استخلاص حكمة واحدة، فنجزم بأنها مقصد شرعي.

ب–استقراء أدلة أحكام اشتركت في علة واحدة، بحيث يحصل لنا اليقين بأن تلك العلة مقصد مراد للشارع"[4]

1– حمد الريسوني نظرية المقاصد عند الشاطبي ص22

2– المرجع نفسه ص25

3– لموافقات 2 الشاطبي ص26

4– الطاهر ابن عاشور :مقاصد الشريعة الإسلامية ص

كما أن الغرض والمراد والمغزى والعلة مصطلحات تستخدم جميعا بمعنى القصد يستخدم المعنى من مرادفاتها أيضا "والمراد من المعنى المعاني اللغوية والمعاني الشرعية التي تسمى عللا..."[1]

وتقترن المقاصد بالمعاني عند الشاطبي يقول "المعاني هي المقصودة...ومنها أن يكون الاعتناء بالمعاني المبثوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم بناء على أن العرب إنما كانت عنايتها بالمعاني وإنما أصلحت الألفاظ من أجلها وهذا الأصل معلوم عند أهل العربية فاللفظ إنما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد والمعنى هو المقصود"[2] الشاطبي الموافقات في أصول الشريعة ص396 ولأن" اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني، فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد"[3]

وحتى يكون للفعل قوة ناجزة على جهة العلة والتزكية ف"المتكلم بصيغ العقود إما أن يكون قاصدا للتكلم بها أو لا يكون قاصدا فإن لم يقصد التكلم بها كالمكره والنائم والمجنون والسكران والمغلوب على عقله لم يترتب عليها شيء ...وإن كان قاصدا للتكلم بها فإما أن يكون عالما بغاياتها متصورا لها أو لا يدري معانيها البتة، بل هي عنده كأصوات ينعق بها فإن لم يكن عالما بمعناها ولا متصورا لها لم تترتب أحكامها أيضا ولا نزاع بين أئمة المسلمين في ذلك، وإن كان متصورا لمعانيها عالما بمدلولها فأما أن يكون

1- البزدوي كشف الأسرار عن أصول فخر الاسلام1\12 نقلا عن احمد الريسوني نظرية المقاصد عند الشاطبي ص27

2- الشاطبي الموافقات في أصول الشريعة ص396

3- ابن خلدون المقدمة ص603

قاصدا لها أو لا فإن كان قاصدا لها ترتبت أحكامها في حقه ولزمته "[1] فلا بد من توفر الإرادة والحرية في الأفعال إرادة التكلم والتلفظ اختيارا وإرادة موجبة لمقتضاه.

على أننا نجد مصطلحا أخر يشاكل المقصد، وهو المزية وقد لاحظنا أنهما يقترنان دلالة ومعهما يقترن الغرض والمراد وقد أحصينا ذلك عند الجرجاني خصوصا، كما أننا استفدنا كثيرا في هذا الباب من نظرية النظم، إذ تمثل أول نظرية متكاملة يتفاعل فيها استخدام المفاهيم بيانيا وسياقيا وتداوليا ونزوع العلل فيها إلى ما يحقق التفاعل وإنجاز الكلام، ما ينتزع من النفس أو ما يتحراه خارج النفس يقول الفارابي في هذا "فإذا انتزعت القوة الناطقة هذه الأشياء بعضها إلى بعض ضروبا من التركيب تتحرى بها محاكاة ما هو خارج النفس من التركيب فيصير تركيبها لها بعضا إلى بعض تركيب القضايا فتحدث الموجبات والسوالب وبعضها تركيب تقييد واشتراط وبعضها تركيب اقتضاء مثل الأمر والنهي وغير ذلك من أصناف التركيبات"[2]

وفي البلاغة العربية مظاهر للعلل، تتحدد وتحيط بها صور البيان، انطلاقا من قضيتي اللازم والملزوم فالكناية والمجاز مثلا، يعرف كل منهما بحسب علاقاته المنطقية، فهي عندهم "لفظ(الكناية) أريد به لازم معناه مع جواز إرادته وفرّق السكاكي وغيره بأن الانتقال فيها أي الكناية من اللازم إلى الملزوم كالانتقال من طول النجاد الذي هو لازم لطول القامة إليه وفيه أي في المجاز من الملزوم إلى اللازم كالانتقال من الغيث الذي هو ملزوم النبت إلى النبت ومن الأسد الذي هو ملزوم الشجاع إلى الشجاعة"[3]

والعلل تحكمها أيضا علاقات وروابط عرفية ومقام ذلك "بأن لا يكون عند العقل بين اللازم والملزوم علاقة لكن قد اشتهر في العرف والعادة لزوم أمر بشيء بسببه ينتقل الذهن من أحدهما إلى الأخر كالجود بالنسبة لحاتم فإن العقل ليس عنده علاقة بين الجود

1- ابن القيم الجوزية إعلام الموقعين عن رب العالمين ص133 نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليةص190

2- أبو نصر الفارابي كتاب الحروف تحقيق محسن مهدي دار المشرق بيروت لبنان ص76

3- لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب مكتبة لبنان ناشرون ط1 1997 ص 38 39

والمسمى بحاتم لكن لما صدر الجود عن مسماه كثيرا غاية الكثرة صار الجود عند العرف من لوازم هذا الاسم بحيث إذا قيل فلان حاتم ينتقل الذهن إلى أنه جواد"[1]

وعلل الخطاب هي في النهاية ما سيحدد قرائن القصد "وهذه الجملة تقتضي، أن يعلم المستدل ما وضع له الخطاب في اللغة وفي العرف وفي الشرع، ليحمله عليه ويعرف مجازه فيعدل بالقرائن وهي ضربان: عقلية وشرعية والشرعية هي بيان نسخ أو بيان تخصيص أو غيرهما من وجوه المجاز وأما القرائن العقلية فهي الأدلة العقلية إذا دلت على خلاف ظاهر الكلام وأما حال المتكلم فهي حكمته"[2] وهو ما تذهب إليه أحدث المباحث اللسانية الحديثة كنظرية أفعال اللغة إذ يعتبر العرف عندها قرينا للمقصد، يرى سيرل وهو من مؤسسي هذه النظرية أن" المعنى أوسع من كونه مبنيا على القصد فهو مسالة عرف لغوي أيضا ولهذا يرى أنه يجب إعادة صياغة جرايس للمعنى بطريقة تتعلق بتوضيح أن ما يعنيه المرسل بقوله يتجاوز علاقته المحتملة بمعنى الجملة في لغته التي يتكلم بها ويجب أن ندرك في تحليلنا للأفعال الإنجازية كلا من المقاصد والعرف وخاصة العلاقة بينهما "[3]

وفي هذا الباب" تسمية الشيء باسم ما يشابهه كتسميتهم حكاية كلام المتكلم بأن كلامه كما يقال لمن انشد قصيدة لامرئ القيس بأنه كلام أمريء القيس، لأن في الحقيقة هو ما نطق به وأما حكايته فكلام غيره، لكنه قد صار حقيقة لسبقه إلى الإفهام بخلاف الحقيقة... فصارت هذه الأمور المجازية حقائق بالتعريف من جهة أهل اللغة تسبق إلى الإفهام معانيها دون حقائقها الوضعية اللغوية... والحقيقة اللغوية هي أساس اللغة أما الحقيقة الشرعية والحقيقة العرفية فهما نقل لها إلى معان جديدة يصطلح عليها الناس"[4]

1- العلامة مولى مبين مرآة الشروح ص63 نقلا عن لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب ص64

2- ابو الحسين البصري المعتمد في أصول الفقه ج2 ص 930 نقلا عن هيثم سرحان استراتجية التأويل الدلالي عند المعتزلة دار الحوار ط1 2003 ص 147

3- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 215

4- أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها مكتبة لبنان ص 473

يقول تمام حسان متحدثا عن البلاغة أنها " دلالة بحكم أصل الوضع وهذه الدلالة بحكم عرفيتها لا يتطرق إليها التفاوت في الوضوح والخفاء لأن العلاقة العرفية إما أن تكون معلومة فيتم بها الربط بين اللفظ والمعنى على سبيل التطابق أو بعبارة أخرى تصبح الدلالة باللفظ مطابقة وأما أن تكون مجهولة فيخفى بجهلها المعنى وفي كلتا الحالتين لا مجال للتفاوت"[1]

المقصدية :السياق المعرفي

لم تغب المقاصد عن الإنسان كتفاعل أولي مع المحيط، لأن كل إنسان تسكنه أسئلة أو بالأحرى تسكنه دواخل التفلسف، إذا كانت الفلسفة في جوهرها إدمان على الأسئلة فمن مقاصد متدرجة تستدل بالحواس إلى مقاصد تستدل عن الماهيات بالوسائط–الأساطير ما وراء الطبيعة– إلى مقاصد تبحث في الوجود"...من كنا نحن..؟. ماذا صرنا ...؟ أين كنا قبل...؟ من أي عالم قذف بنا...؟ نحو أي هدف نهرول نحن...؟ ومن ماذا تحررنا نحن ؟ ما هي الولادة ماهي الولادة الجديدة؟"[2]

هي تعبئة نفسية جعلت الإنسان يتحرر من الطبيعة ومن نفسه ودفعته لأن يكون فاضلا، ففي اللحظة التي فكر فيها أن يكون مسئولا عن نفسه وأفعاله، تكّون المعطى الجديد والولادة الجديدة والمقاصد الجديدة "إن إضفاء القصدية على بعض الظواهر الكونية سمح للإنسان بالانتقال من طور الطبيعة إلى طور الثقافة ولكن على الرغم من ذلك فإن استكشاف القوانين العلمية لظواهر الطبيعة والسيطرة عليها تمخّض عن ذلك ميلاد الأسطورة بوصفها عجزا لغويا حسب ماكس ميللر فيغدو البرق والرعد والطوفان إيذانا

1– تمام حسان الأصول دراسة ابستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي دار الثقافة الدار البيضاء المغرب ط1 1981 ص 250

2– بول ريكور صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية ترمنذر عياشي مر جورج زياني دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 كانون الثاني ايناير 2005 ص319

بغضب الآلهة على البشر"[1] لأنه انتقال قام أساسا على المصلحة ومنها أوجد العلة في تزكيته، يقول هيغل:"بوصفي شخصا فإني امتلك أيضا حياتي وجسدي بوصفهما أشياء غريبة وذلك لأنهما ملكيتي... إنني لا أملك هذه الأعضاء وحياتي إلا لأنني أريد ذلك فالحيوان لا يستطيع أن يشّوه نفسه وأن يقتل ذاته ولكن الإنسان يستطيع ذلك.." [2]

من هنا ستحتوي المقاصد مفاهيم الإرادة والرغبة والسيطرة أو الروح الموضوعية كما وصفها هيغل تلك الروح التي اعتبرها البعض إحدى اكتشافات هوسرل، التي عبّر عنها في عملية الإدراك "إن الإدراك كله مقصود وهذا يعني أنك عندما تنظر إلى شيء ما فأن ترمي باهتمامك عليه كما ترمي الحجارة أما إذا حدّقت فيه تحديقا سلبيا دون هذا الجهد فإنك تفشل في ملاحظته كقراءة صفحة في كتاب عندما يكون عقلك في مكان أخر وغير قادر على تذكر ما قرأته إننا نمسك المعنى كما تمسك يدنا إحدى المواد اللازمة والمهمة هي أننا إذا تمنينا رؤية مزيد من المعنى فما علينا إلا أن نشدّ القبضة ونزيد من المقصودية"[3]

حاول هوسرل من خلال القصدية، أن يوفق بين الاتجاهين: الواقعي والمثالي، كما وضح بول ريكور وفي بحثه التوفيقي هذا "أقر صراحة أنه في سبيل المجادلة في شأن القصدية ينبغي معالجة القصدية"[4] هذه المعالجة التي تجعل القصدية حسبه " لا تعني شيأ أخر، غير هذه الخاصية العميقة والعامة، التي تجعل الشعور شعورا بشيء ما، وتجعله يحمل في ذاته بما هو أنا أفكر موضوعه المفكر به "[5] هذا وقد عقب بول ريكورعلى ذلك بأن"تأثر هوسرل بفعل القصد في العملية الفكرية، التي تجعل الجانب الشعوري مشاركا

1- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب جامعة وهران ط1 ص160

2- بول ريكور صراع التأويلات ص543

3- امبرتو ايكو القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية تر انطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي ط1 1996 ص264

4- امبرتو ايكو القارئ في الحكاية ص228

5- بول ريكور صراع التأويلات ص52

للذات الإنسانية لحضة تفكيرها، في أي شيء مهما كان نوعه ومن هنا وجدنا هوسرل، يقوم بتغيير محتوى القاعدة الديكارتية الوجودية، التي تقول أنا أفكر إذن أنا موجود"[1]

لقد دفع أفلاطون هذا الجدل مبكرا، حينما تفطن لهذا الجهاز الحساس وسبل معالجته، ما سماه ب "الروح الخبيثة" التي سهل عليها اختراقه "لقد أوضح أفلاطون تماما كيف أن أمراض الروح التي تعرضها صورة الطاغية، تنتشر انطلاقا من مركز يسميه القوة وتشع إلى أن تصل إلى منطقة اللغة، على شكل تملق وهكذا فإن الطاغية يستدعي السوفسطائي."[2] *dumamis*

إن اللغة وهي تستأثر– تملقا وسفسطئة – مقاصد الخطاب، هو ما ينبغي أن يلتمس في ضوئه صلة اللغة كملكة وكفاية (طاقة وقوة) بالخطاب، باعتباره إنجازا عمليا لها، ولكن لن يقف دور اللغة هنا، ولن تتنازل عن دورها الفاعل في ترشيد الخطاب وفضحه، لأن هيمنة الخطاب يعني إفلاسا لها، لأنه يحجر عليها طاقتها ولأنه يوجه هذه الطاقة لمفاهيم خاصة، وبالتالي تنشأ هذه المفاهيم في سياق الخطاب وبالتالي تمارس هي الأخرى عقبة في اتساع اللغة ومن أجل ذلك يقترح بول ريكور أنه" يجب هدم المفهوم بوصفه مفهوما لفهم قصد المعنى ...إن المعرفة المزورة (الخطيئة الأصلية) تمثل رمزا حقيقيا في الوقت نفسه...يمثل فشل المعرفة...عمل استرجاع المعنى والذي بواسطته يتم استعادة – القصد–السليم"[3]

إن هدم المفاهيم وبنائها من جديد، هو ما سيعزز دور السياق والتداول والمقاصد معا، لأنها تحفز اللغة عندما تراهن على المقاصد واعتبارها محفزا تداوليا بين كونها فاعلا ومتفاعلا استدلاليا "إن التفكير في المعنى، هو العثور ثانية على مقاصد المفهوم وعلى قدرته، في الإحالة إلى ما ليس مفهوما، بل إعلانا يندد بالشر وإعلانا ينطق بالغفران، وباختصار فإن التفكير حول المعنى، هو على نحو من الأنحاء –فك المفهوم–

1– بول ريكور صراع التأويلات ص52

2– المرجع نفسه ص 150

3– المرجع نفسه ص318

وتفسيخ حوافزه وهو بوساطة ضرب من التحليل القصدي والعثور على سهام المعنى، التي تستهدف...التبليغ نفسه"[1]

يتطلب تبليغ معنى ما بمقاصده عادة، جهة مستقبلة وقناة ووسيلة وسيطة لعمل ذلك، ولأن استهداف المعنى هو الغاية، فسهامه قد تنحرف انحراف راميها، لأنه القائم بالعمل وتفاعل الجهة المقابلة مرهون بحيز معرفي يحدد جهة الفعل أو القصد التي يتوسل به عمله التواصلي "إن ذاته وجودي الذي يعد لأجلي، إنما هو تابع لهذا التأسيس للذات في رأي الأخر"[2] وفي ذات السياق يقول الفارابي "والمقول المقتضى بين إنه إنما يكون من الإنسان الذي اقتضاه بنطق ما والنطق بالقول هو فعل ما واقتضاء النطق إنما يكون بأحد تلك الأقاويل الأخر، التي تقتضي فعلا والقول غير النطق به، فإن القول مركب من ألفاظ والنطق والتكلم هو استعمال، تلك الألفاظ والأقاويل وإظهارها باللسان والتصويت بها، ملتمسا الدلالة بها على ما في ضميره"[3]

وقريب من هذا حديث ابن سينا عن اللفظ يقول "لا يدل بنفسه، بل بإرادة اللافظ، حتى لو خلا عنه لم يكن دالا.."[4] وهو ما يسمى في الدرس اللغوي بإرادة التلفظ، إرادة تخص المتكلم وإرادة تتعلق بموجب ومقتضى التلفظ ولكن المدار حول المتكلم، لأنه هو من ينجز الافتراضات وليست الألفاظ والجمل.

المقصدية (مقتضيات استقرائية):

•تتنازع الإنسان جهات كثيرة فاعلة، تتعلق بذاته وبمحيطه، ولأنه إنسان (أنست إنسانا: أبصرته) يسعى ليكون كذلك فاعلا ومتفاعلا (ماديا /معنويا)، يعمل ليحقق أسباب الوجود اللائق، الذي يكفل توازنا مع ذاته أولا ومحيطه ثانيا، ولكن هذه الأسباب (التوازن) ونتائجها، قد تكون وصاية لجهة معينة حقيقة التوازن قد تصطدم بحقائق أخرى،

1- بول ريكور صراع التأويلات ص318

2- المرجع نفسه ص151

3- أبو نصر الفارابي كتاب الحروف ص163

4- لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب ص 51-52

وهي حقيقة التفاعل وبالتالي قد يحسم الصراع قيام إنسان"... يضع نفسه بنفسه، مثل المشهد الذي يجب على الموجود من ألان فصاعدا أن يقارن به وأن يقدم نفسه باختصار أن يضع ذاته لوحة"[1]. يتشكل وعي الإنسان بحاضره، الذي لا يغدو في الحقيقة إلا تركة الماضي والخريطة التي تشكلت ضمنها تضاريس الحاضر، والماضي هو طفولة الإنسان الشقية وطفولة الحاضر المسجونة، ولأن الإنسان "هو الكائن الوحيد الذي يعد فريسة لطفولته"[2]. ولأن الذاكرة موشومة، بما هو ذاتي نفسي (شعور\الاشعور)، فقد انتدبت التحاليل النفسية تشخيص أحول النفس، انطلاقا من أشكال التعابير المتعددة، التي هي حقيقة تعكس البؤس والأوهام والأقنعة الزائفة .لقد اقتحم التحليل النفسي " قلب الكوجيتو ليقيم يقينية الأنا وإدعاءات الأنا، وفي دراسة كتبت 1917 فإن فرويد يتكلم عن التحليل النفسي كما لو أنه جرح وإهانة للنرجسية وذلك كما كانته على طريقتها اكتشافات كوبرنيك وداروين التي فككت مركزية العالم والحياة إزاء إدعاء الوعي." [3]

لا شك أن اكتشافات التحليل النفسي، شكلت ثورة جديدة على المفاهيم المتعلقة بالنفس، لقد وصف فرويد اكتشافه أنه مشروع ملء بحيرة، بحيرة تجري على ساحتها أكبر المعارك بين الذات والذات، ومن هنا كان التساؤل "ماذا يعني الوعي بالنسبة إلى كائن مهمته أن يكون واعيا وماذا يكون الوعي بوصفه مهمة بالنسبة إلى كائن مشدود على نحو من الأنحاء إلى عوامل التكرار، بل الانكفاء التي يمثل الوعي معظمها."[4]

1- بول ريكور صراع التأويلات ص275

2- المرجع نفسه ص152

3- بول ريكور صراع التأويلات ص218كانت هناك بادئ ذي بدء الاهانة الكونية التي عاقبه بها كوبرنيك وذلك بهدم الوهم النفسي والذي تبعا لكون ثابت وسط الأشياء ثم كانت الاهانة البيولوجية وذلك عندما وضع داروين نهاية لادعاء الإنسان فانه كائن مقطوع عن مملكة الحيوان وأخيرا جاءت الاهانة النفسانية إن الإنسان الذي كان يعلم من قبل بأنه ليس سيد الكون ولا سيد الأحياء قد اكتشف بأنه ليس سيدا حتى لنفسه انه ليجد ذاته مثقفا ومستتيرا بعد أن كان قد ضاع نرجسيا ينظر بول ريكور صراع التأويلات ص195196

4- بول ريكور صراع التأويلات ص147

إن طريق الوعي، هو طريق تصنعه مواضع (الماضي والحاضر) خاصة، يتواضع خلالها الوعي واللاوعي على شبه هدنة، متعلقة بمقاصد، تكون مدخلا للتوازن النفسي، إذ يفترض أن تعبر المقاصد هنا عن أرضية أو علامة فعلية يتحقق من خلالها توازن يبقى ظرفيا، يكون حضور المقاصد ضروريا على أكثر من صعيد "لقد فتح التحليل النفسي المجال أيضا بابا للمقصدية، حين أعطى واقعية للهو ومثالية للمعنى في إعادة الشروع عن طريق تراجع مؤثرات المعنى، وإنه لتظهر على مستوى الوعي وصولا إلى الغريزة الجنسية وعلى مستوى اللاوعي وإنه ليعطي أخيرا مثالية للمعنى في حركة التأويل التي تجتذب صيرورة الوعي"[1]

إن مثالية المعنى في سياق التأويل، ضمن مقاصد من والى لغة الوعي واللاوعي، كان محصلة للحضور القوي للرمز، إذ مثل الأخير ردود الأفعال إزاء الوصاية الدلالية، التي كانت حكرا على الوعي وبانفراج الصلة بينهما، أصبح الرمز فاعلية جديدة وحساسية نوعية في تداول اللغة والمقاصد، خصوصا بعد الثورة اللسانية الجديدة وما أحدثته داخل المعارف الإنسانية، وهو ما تفاعل معها جيدا مباحث علم النفس مع جورج لاكان، إذ أصبح البحث الجديد منصبا على إحداثيات اللغة، باعتبارها الذخيرة النفسية التي تكشف ما بداخل الإنسان "فالخطاب لا يختزل بالنسبة للمحلل النفسي في قوله الطاهر، بل يحمله معه مثلما يحمل الفكر والسلوك وزن الأخر لذواتنا وزنا تنكره أو نرفضه"[2]

إنه خطاب تجمعه ثنائية الوعي واللاوعي (دال ومدلول) "نظامان متميزان،تفصلهما عارضة تستعصي على الدلالة، إنهما دفقان متوازيان تضاؤل ضمنهما منكتات\التطابق... إن المعنى يلح ضمن سلسلة الدال، دون أن يتمثل أي من عناصره في الدلالة"[3]، وهي علاقة تحكمها سبل سلوكية، بمعنى المثير والاستجابة، ويعترضها منكتات وعقبات، بمعنى أن الدال في أحوال كثيرة لا يمتلك أن يحمل محمولات المدلول، ومن الصعب أن يوفر له

1- بول ريكور صراع التأويلات ص 147

2- جورج لاكان اللغة الخيالي والرمزي منشورات الاختلاف ط1 2006 ص85

3- المرجع نفسه ص ن

الاستجابة الفعلية المجردة، تشخص هذه الثنائية الحالة النفسية الغير متوازنة، على مستوى ما يرد من تفاعلات غير سوية في السلوك اللغوي، وبالتالي مكنّت الثنائيات النفساني من التقرب أكثر نحو تجلية الصورة على حقيقتها وتشخيصها، إنه باستطاعتنا الحكم على أن اللغة هي الحقيقة الكاشفة في عملية التشخيص، لأنها تتعامل مع الحقيقة باستقلالية، حتى وإن توارت هذه الأخيرة بطريقة أو بأخرى، فاللغة لها الإمكانية "في الدلالة على شيء مغاير لما تقوله.. ما يحدد استقلاليتها بالنسبة إلى المعنى"[(1)]

إن حواجز كثيرة مانعة هي تلك التي تحد من سير المعنى، هذا لا يمنع أن تكون حافزا لتتطور آليات التعبير وتتعدد المخارج "إن الترميزية فن المواربات –أي–فن إظهار السياقات، التي تقع تحت الملفوظ وتحت البنية الظاهرة لتشكلات اللاوعي وتستمد التقنية التحليلية المتجلية في التداعي الحر كل قيمتها وعلة وجودها من هذه التسلسلات العمودية اللاواعية، ومن ثم فإن إلحاح لاكان على استقلال الدال وعلى مقاومة العارضة، ضمن الألغوريتم السويسري متأثرا شديد التأثر بتكوينه كمحلل"[(2)].

والمعنى أن لاكان اعتبر الدال كاستعارة، ليس بالضرورة أن تكون اصطلاحية الغوريتمية للمدلول، وهي اهتمامات تجعل العلاقة بين الجانبين، علاقة ذات خصوصية إنسانية نفسية بالدرجة الأولى.

وبالتالي تمثيل اللغة لهذا النوع من العلاقات يجعلها تحتوي سياق وتداول هذه الحساسية، أي أن مقاصد هذا الجانب المعرفي هو من جهة الحقيقة الأولى كما هي التي يثيرها اللاوعي وتعامل وتفاعل الوعي في ترجمتها واقعيا، بما يبرر تعامل اللغة واستقلاليتها داخل هذا الحقل، حتى وإن استفاد في هذا المجال من حقل أخر"لم يضطر الدكتور جورج لاكان للقيام بعملية التفاف طويلة، ليطبق على التحليل النفسي اكتشافات اللسانيات، بل كان عليه أن يؤنسنها شيأ ما فحسب، وبإمكاننا أن نقول عن صواب: إن

1- جورج لاكان اللغة الخيالي والرمزي ص88

2- المرجع نفسه ص89

المريض يلعب بالكلمات مثلما يفعل الشاعر، إلا أن خاصيته تكمن في كون التماثلات والتقاربات أو العمليات التي يقوم بها أحيانا بين الدوال، تكون في بعض الأحيان جديدة وفردية بالمعنى الحصري للكلمة، وإذا ما كان لها وجود سابق ضمن اللسان، فإنها ما تزال في هذه الحالة تحمل ألوان التحفيزات النفسية الداخلية"[1]

1- جورج لاكان اللغة الخيالي والرمزي ص90

الفصل الثاني

السياق الدلالي واللساني

المقصدية؛ مقتضيات دلالية:

تمثل اللغة بداية وجود أنواع حياتية، تعبر عن حضورها أساليب متعددة، واللغة عند الإنسان هي كذلك، فهي تعبر عن كونه نوعا في منظومة الحياة، وكونه مستقلا باللغة عنها بشكل من الأشكال، إذ تقترن بوعيه وتفكيره ومقاصده "يمكن أن نقارن بين الغائية الطبيعية والقصدية اللغوية: فالقصد جوهر السيرورة التواصلية وعماد المعنى ولا يمكن أن يكون فعلا نابعا من الضرورات الطبيعية، التي تمليها الحاجات العضوية في الإنسان"[(1)] ودخول اللغة معترك المشاغل المعقدة للإنسان، وبلوغ المقاصد، جعل منها مضلة الوعي والإدراك ورؤيا العالم المفتوح، وبرمجة لتعاملاته وتفاعلاته "لم يعد البحث عن المعنى من الآن فصاعدا تهجية لوعي المعنى، بل إنه صار في تفكيك التعابير... فإذا كان الوعي ليس كما يعتقد أنه كائن فإن علاقة جديدة يجب أن تتأسس بين مظهر الشيء وواقعه"[(2)]

تتأسس هذه العلاقة الجديدة، اعتبارا من طرق تداول الأفعال، بين الموضوع وواقعه، أي ما يحققه وما يضاعف من تداعياته، على اعتبار أن اللغة هي رموز محققة ورموز مضاعفة "يتكون المعنى الرمزي في المعنى الحرفي وبواسطته ...فإن الرمز هو الحركة نفسها للمعنى الأولي، الذي يجعلنا نساهم في المعنى الكامن ..وبهذا المعنى، فإن الرمز يكون معطى، لأنه يمثل قصدية أولى تعطي المعنى الثاني"[(3)]

بدأ تناول الأفعال وتداولها استجابة للمقاصد العامة، وفعالية وراء المصلح المرجوة، وأضحى هذا التفاعل، أرقى مرحلة في تاريخ التعاملات الفكرية البشرية، ولهذا تعتز الأمم

1- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب جامعة وهران ط1 2004ص33

2- بول ريكور صراع التأويلات ص192

3- المرجع نفسه، ص 431 342

اليوم بلغتها وبلاغتها وبأنها أرقى حالا وتفاعلا مع حاضرها "وهكذا فان التسمية تشير إلى مكان الإنسان ودوره في اللسان"[1]

لقد تسنى للبلاغة العربية أن تتأسس على ذخيرة معرفية واسعة، ما جعلها محط تداول غني بالدلالة- البيانية واللغوية والنحوية والفقهية والكلامية ومنطقية... لقد استفادت البلاغة من كل المفاهيم والتجليات، ولم تحجر على أي مستوى دلالي أن يعبّر عن موضوعه: التزام ديني أو مذهبي أو طائفي أو موهبة أو غير ملتزم ومحتك بالثقافات الأخرى.

والمعلوم عند أهل الاختصاص أنه شهد مرحلتين أساسيتين احتوتا بنيته المعرفية وهما: المرحلة البيانية ومؤسسها الفعلي الشيخ عبد القاهر الجرجاني والمرحلة المنطقية ومثلها السيوطي، ولكل كان له أثر دلالي، فإذا كانت البلاغة بأثرها البياني استحالت متنفسا جديدا للغة انطلاقا من السياق والتداول، وهو ما شغل الجرجاني من خلال النظم، فإن السكاكي شكل مرحلة البلاغة كخطاب، يقوم -هذا الأخير- على استدلال المقومات الحجاجية والجدلية التي ينافح بها الناطق بلسانها عن مشاغله، ولأن اللغة هي أصوات يعبر بها الناس عن أغراضهم فهي في ذات الأمر الشجاعة كما يقول ابن جني التي تدفع بتداول الكلام وتناغمه، يقول السكاكي"وإذا عرفت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة، لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى إلى معنى، بسبب علاقة بينهما، كلزوم احدهما الأخر بوجه من الوجوه، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني"[2]

فالتلازم (الملازمات) هي مرجع ومقصد البيان عند السكاكي، ولهذا نجد مآلات اللزوم وما يلزم مدخل السكاكي إلى البلاغة (الخطاب)، يقول متحدثا عن تداوله هذا في ما تعلق بالكناية عن لازمها وملزومها"ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزم، لينتقل

1- بول ريكور صراع التأويلات ص280 281

2- السكاكي مفتاح العلوم ص330 نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية دار الكتاب الجديدة لبنان ط1 2004 ص383

من المذكور إلى المتروك، كما تقول فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى هو ملزومه وهو طول القامة، وكما تقول فلانة نؤوم الضحى، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو كونها مخدومة غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات... سميّ هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح"[1]

ولزوم الكناية عدا ما يحققه من ثبوت، على اعتبار أنه متداول وموثوق منه، والأهم أنه متواطئ عليه، فهو إلى ذلك يعطي تلازما دلاليا ومشحونا بالسياق عند التداول الجديد، يكون القصد هو من أوجب تلازم المأثور من القول في سياق التلفظ الجديد، وهو عند العرب حمل الشيء على الشيء مع أدنى تناسب بينهما، ما يعكس الأهمية والعناية الكبرى التي أولاها السكاكي لهذ الباب. ونستطيع القول أن هذه العناية هي نقطة تحول الدرس المقاصدي من الناحية التنظيرية والاستدلالية، غير أن العناية الكافية لهذا التوجه لم تكن بالمستوى المطلوب في ظل اتهامات الجمود والمواقف المشككة في هذا الخطاب، على الرغم من هذا فقد أتيحت للمقصدية قدرا كافيا لتستعيد هذا الخطاب في صورته الاستدلالية الغنية والفعلية ويتأكد هذا الحضور وأهميته على الخصوص مع الاجتهاد الفقهي لعلم الأصول مع الشاطبي وغيره.

لقد أثبتت المقصدية، نجاعة في التعامل مع الموضوعات المطرحة، إذ تقدم نفسها كخريطة طريق، أو ما من شأنه إقامة تسوية، بين تعارض مستويات التحليل، كطرح الثنائيات المتعارضة على التحليل، ومعالجة ما من شأنه التفعيل بينها، بل تعتبر استدلالاتها اليوم الأبرز فعالية في الحقل الدلالي، على الصعيد السياقي على الخصوص، وهو ما تقدمه مدارس لسانية تعنى بالخطاب، على غرار نظرية أفعال اللغة عند كل من

1- السكاكي مفتاح العلوم ص402 نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص411

اوستين وسيرل "تولد القصدية إجمالا، من علة أو نقص في توزيع التوترات ...ويمكن للقصد الإرادي أن يتنوع، بفعل الضوء الذي تلقيه أصناف نقص الإدراك المختلفة"[1]

وهي في ذات السياق "وسط بين طرفين متضادين: التأويلات اللا متناهية، التي قد تكون متناقضة، والتأويل الحرفي الوحيد، إذ هي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لالزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه"[2]

نظرية أفعال اللغة:

تعتبر بحوث اوستين وسيرل، من الأبحاث الهامة في علم الدلالة الحديث ما تعلق بالمقصدية، في ضوء نظرية أفعال اللغة والتي تنضوي ضمن إطار عام وهو علم فلسفة اللغة"عندما ألقى الفيلسوف جون اوستين –محاضرات وليام جايمس –عام1955 لم يكن يفكر في تأسيس اختصاص فرعي في اللسانيات، فلقد كان هدفه تأسيس اختصاص فلسفي جديد هو فلسفة اللغة"[3]

وكانت هذه البحوث، مؤشرا على الأفعال التي تنجزها اللغة، من كونها ألفاظا أو موادا معجمية إلى أفعال يتلفظ بها"انطلق اوستين من ملاحظة بسيطة، مفادها أن الكثير من الجمل، التي لي ليست استفهامية أو تعجبية أو أمرية لا تصف مع ذلك أي شيء، ولا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق أو الكذب، وبالفعل لا تستعمل هذه الجمل لوصف الواقع، بل لتغييره فهي لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو السابقة، إنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها، فقد فكر اوستين في جمل من قبيل آمرك بالصمت... ففي هذه الجمل

1- جاك منشاني سيمياء المرئي ص18 نقلا عن احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص112

2- محمد مفتاح مجهول البيان دار توبقال ط3 1990ص106

3- إن روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل تر سيف الدين دغفوس محمد الشيباني مر لطيف الزيتوني المنضمة العربية للترجمة ط1 بيروت ص 29 2003

لا تقول شيئا عن حالة الكون، إنما نسعى إلى تغييره فقائل –آمرك بالصمت–يسعى إلى فرض الصمت على مخاطبه"[1]

ويتحقق الفعل في هذه النظرية (اوستين: أفعال اللغة) عبر مراحل ثلاث"فهو يقر بأن كل جملة تامة مستعملة، تقابل انجاز عمل لغوي واحد على الأقل، ويميز بين ثلاثة أنواع من الأعمال اللغوية: العمل الأول هو العمل القولي، وهو العمل الذي يتحقق ما إن نتلفظ بشيء ما، أما الثاني: فهو العمل المتضمن في القول وهو العمل الذي يتحقق بقولنا شيئا ما، وأما الثالث: فهو عمل التأثير بالقول، وهو العمل الذي يتحقق نتيجة قولنا شيئا ما. أقر اوستين بأن كل جملة بمجرد التلفظ بها على نحو جاد، توافق على الأقل انجاز عملي وقولي وعمل متضمن في القول وتوافق أحيانا كذلك القيام بعمل تأثير بالقول"[2].

يقول اوستين "إن فعل التكلم بشيء ما، بالمعنى الواسع لهذا المركب، إنما اسميه بل أمنحه هذا اللقب، وهو إنجاز فعل الكلام\\، ومن هذا السياق فإن دراسة العبارات المتلفظ بها، هي في الحقيقة ولنفس السبب دراسة أفعال الكلام، وإن شئت قلت دراسة الوحدات الشاملة لعناصر التكلم\\اللغوي"[3]

أما تلميذه جون سيرل فقد واصل البحث، عن حساسيات أخرى تتعلق بمنظور الإنجاز "يحتل الفيلسوف الأمريكي، جون سيرل موقع الصدارة بين أتباع اوستين ومريديه، فلقد أعاد تناول نظرية اوستين وطور فيها بعدين من أبعادها الرئيسية هما: المقاصد والمواضعات"[4]، يصف سيرل القصدية بقوله "فالقصدية هي سمة العقل، التي توجه بها الحالات العقلية أو تتعلق بها حالات عقلية تشير إليها أو تهدف نحوها في العالم، ومما يميز هذه السمة أن الشيء لا يحتاج أن يوجد فعليا، لكي تمثله حالتنا الشعورية، هكذا

1- إن روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل ص30

2- المرجع نفسه ص31

3- جون لانكشو اوستين نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام تر عبد القادر قينيني إفريقيا الشرق المغرب ط2 2008 ص 124

4- إن روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل ص33

يمكن للطفل أن يعتقد أن سانتا كلوز سيأتي بالهدايا مساء عيد الميلاد وإن كان سانتا كلوز لا يوجد"[1]

يرى سيرل أن هناك فرقا بين القصد والمقصدية فـ"القصد ما كان وراءه وعي والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي، وقد عرّفها بأنها خاصية عدة حالات عقلية وأحداث، وبسبب تلك الخاصية تتوجه تلك الحالات العقلية والأحداث إلى إنجاز الأشياء والحالات الواقعية في العالم ..والمقصدية تكون لغوية وغير لغوية سابقة وحاصلة أثناء العمل"[2]

يقسم كل من اوستين وسورل أفعال اللغة، إلى مستويات وهي على التالي:

-الفعل التلفظي: يتلفظ المرسل بتعبير لغوي ما موجه إلى مرسل إليه في سياق.

-الفعل الصوتي: يقول المرسل للمرسل إليه كذا وكذا في سياق معين.

-الفعل الانجازي: يفعل المرسل فعلا في سياق معين.

-الفعل التاثري: يؤثر المرسل على المرسل إليه بطريقة ما.

وبين هذه الأفعال علاقة جوهرية، فبالتلفظ والخطاب يتحقق ما يلي:

-يقول المرسل شيئا ما إلى المرسل إليه .

-يفعل المرسل فعلا ما في ذلك القول الموجه إلى المرسل إليه.

-يؤثر المرسل على المرسل إليه بواسطة ذلك الفعل." [3]

لكن كان لهذا التقسيم ردود ناقدة، باعتبار أن الوظيفة التي تؤديها الأفعال في هذا التقسيم، تعبر عن جهة واحدة هي من تتحكم بالأفعال وتديرها، وجهة متلقية لا وظيفة لها،

1- جون سيرل العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي تر سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ط1 2006 ص 102

2- محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص المركز الثقافي العربي ص

3- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 75

فالعلاقة التي تجمع بين الطرفين هي علاقة سلوكية، ويبرر هذا النقد مواقفه خاصة بعد ظهور التداولية لأنها تأسست لتستدل على هذه العلاقة "...إن بدايات التداولية –أي نظرية الأعمال اللغوية–زامنت نشأة العلوم المعرفية، مع ذلك فإن التداولية المنبثقة من نظرية الأعمال اللغوية لا تبدو لنا إطلاقا نظرية معرفية، فهي في بعض الوجوه اقرب إلى السلوكية منها إلى العلوم المعرفية، وما يفصلها عن السلوكية أنها تقر بوجود الحالات الذهنية، إذ ليست المقاصد المعبر عنها في نظرية الأعمال اللغوية، سوى الحالات الذهنية إلا أن القرب المعلن عنه بين الحالة الذهنية للمقاصد والجمل التي تعبر عنها بصفة تواضعية (الأعمال اللغوية)يجعل الحالات الذهنية شفافة إلى حد ما"[1]

أن نحكم على كون الحالات الذهنية، في حال الإنجاز –تحت طائل الأفعال اللغوية– أنها سلوكية وأن نعمم هذا الحكم على التداولية فهو إجحاف في حقهما، إذ لا يخفى أن من منطلقات الأعمال اللغوية والتداولية حقيقة، هو تحقق الأفعال آليا، ولكن في مستويات محدودة في تخصصات (التعليمية أو اللسانيات الحاسوبية على سبيل المثال) التي تتطلب تركيزا تقنيا عاليا واقتصادا لغويا من نوع خاص، تحقيقا لنتائج مسطرة، فلا يعقل أن يعمم الحكم والمعلوم أن التداولية وليدة النظرية السياقية أيضا، وهي تمثل اليوم مستحدثات الاستدلال على فاعلية السياق، وينطبق الأمر على تقسيم الأفعال، فكأي رسالة تسعى إلى الوصول، هو سعي قبل ذلك غايته تحقيق الفعل، رغم تنوع المقاصد فلغة الوضوح سبيل له حضوره وسياقه الذي يستخدم فيه، ولهذا ركز سيرل على ما دعاه بقابلية الإبانة وهو مصطلح مفتوح كما هو واضح على التداول "وهذا التصور للعلاقة بين الحالات الذهنية واللغة، هو الذي قاد سيرل إلى اقتراح مبدأ قابلية الإبانة، ومفاده أن كل حالة ذهنية (فكرة أو اعتقاد أو رغبة أو...الخ) تقبل الإبانة عنها بصراحة وحرفية بواسطة جملة"[2]

إن تداول اللغة عبر السياق، كالسياق الاجتماعي مثلا كالمعاملات ومختلف الروابط المتعلقة بهذا السياق، تكون غالبا منجزة عفويا، لا تحكمها سلوكية ما، ويتحقق معها

1- ان روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل ص 43

2- المرجع نفسه ص43

مقاصد ومصالح بهذه العفوية، حتى في معاملات رسمية، فكثير ما تحسم العفوية أمر المقاصد، فليس"استخدام اللغة أثرا أو انعكاسا للتنظيم الاجتماعي أو العمليات فحسب ولكنه جزء من العمليات ذاتها"[1]

لقد أسهم هذا الوضع في توسيع دائرة الاستدلال، واستحكام آلياته في عمليات التحليل، وذلك من خلال تخصصات حديثة، أصبحت تراهن على فعاليات الاستدلال لإثبات وجودها، كما هو حال التداولية، التي انشغلت بأفعال اللغة، وهي على غرار بحوث أخرى اتخذت من أفعال الكلام آلياتها ليحقق موضوع الخطاب فيها على استدلالات وتفاعلات موضوعية، وقد استخدم البعض توصيفا لهذا النوع من المقاربات بوصفه بإستراتجية الخطاب أو نظام الكفاءات، فقد أحصى أهل الاختصاص أنواعا للكفاءات تحدد طبيعة ونوع الخطاب وهي "الملكة اللغوية والملكة المنطقية والملكة المعرفية والملكة الإدراكية والملكة الاجتماعية وتقوم كل هذه الملكات بدورها في عملية التواصل على الشكل التالي \ديك1989 1-12\.

أ- تُمكّن الملكة اللغوية مستعمل اللغة الطبيعية، من أن ينتج ويؤول إنتاجا وتأويلا صحيحين: عبارات لغوية ذات بنيات متنوعة جدا، في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة.

ب- وبفضل الملكة المنطقية، يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية على اعتباره مزودا بمعارف معينة أن يشتق معارف أخرى، بواسطة قواعد استدلال تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والمطلق الاحتمالي.

ج – وتمكن الملكة المعرفية مستعمل اللغة الطبيعية على اعتباره مزودا بمعارف معينة أن يشتق معارف من العبارات اللغوية كما يستطيع أن يختزن هذه المعارف في الشكل المطلوب وان يستحضرها في تأويل العبارات اللغوية.

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص56

د –ويتمكن مستعمل اللغة الطبيعية، بواسطة الملكة الإدراكية من أن يدرك محيطه وأن يشتق من هذا الإدراك معارف يستطيع استخدامها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها.

ه –أما الملكة الاجتماعية فيها، يتوسل مستعمل اللغة الطبيعية، لمعرفة وضبط الكيفية التي ينبغي أن يخاطب بها مخاطبا معينا، في موقف تواصلي معين قصد تحقيق أهداف تواصلية معينة."[1]

ويضيف المتوكل ملكة سادسة، وهي الملكة الشعرية "وتكون مهمتها الاضطلاع بإمداد مستعمل اللغة الطبيعية، بما يستلزمه إنتاج وتأويل العبارات اللغوية ذات الطابع الشعري"[2]

يصف المتوكل هذا التصنيف، بأنه يقارب كثيرا قضايا الخطاب، الذي يتحقق انطلاقا من هذه الملكات، كما نجد له تقاربا مع طرح تشو مسكي المعروف حول (القدرة) لدى المتكلم على أساس (قدرة نحوية) و(قدرة تداولية)، على أن القدرة المعبر عنها في كل منهما (القدرة اللغوية) هي "قدرة واحدة تجمع بين النحو والتداول ويطلقون عليها(التداوليون والوظيفيون بوجه عام) مصطلح القدرة التواصلية\\\"[3]

وإن كان يغلب على أراء المتوكل المنحى الوظيفي، بحكم تخصصه، فهي أراء ترتكز في غالبيتها على مستخدم اللغة، إلا أنه اعتبر أن للملكة الاجتماعية دورا أساسيا لا يتجزأ عن بقية الملكات الأخرى وهو ما أشار إليه في مناسبات كثيرة، عندما تعرض لبعض الأحكام الصادرة عن فان ديك الخاصة بتداول اللغة"تريد من النحو الوظيفي أن يكشف لنا خصائص العبارات اللغوية، التي لها علاقة بالكيفية التي تستعمل بها هذه العبارات، وأن يفعل ذلك بالطريقة التي يمكن من ربط هذه الخصائص بالقواعد والمبادئ

1– احمد المتوكل قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية دار الأمان المغرب 1995 ص17

2– المرجع نفسه ص ن

3– المرجع نفسه ص16

التي تحكم التفاعل اللغوي، ويترتب عن ذلك أن العبارات اللغوية يجب أن تعّد لا كذوات منعزلة، بل كأدوات يستعملها المتكلم داخل سياق تحدده العبارات السابقة، ويقاس إمكان إدماج الناتج الوظيفي في نظرية تداولية أوسع بدرجة استجابته لضابط الكفاية التداولية"(1)

لقد شكل التداول الوظيفي أهم مرحلة استدلالية، أكسب فيها نظرية أفعال اللغة قواعد ثابتة وموضوعية، قامت عليها هذه النظرية إضافة إلى اللمسة التي أضافتها التداولية على هذا الجهاز، إذ أصبح يتفاعل مع فعاليات الخطاب من جوانب متعددة، مثّل لهما فان ديك بما سماه "المقاربة النحوية : تدرس علاقات العلامات فيما بينها، والكلمات في الجملة أو الجمل وفي مقاطع الجمل، بحثا عن إعطاء قواعد التعبيرات المكونة تكوينا جيدا وقواعد تحويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى ومن ثم يعد احترام هذه القواعد شرطا للأجزاء المتوالدة وشرط احتضانها بالمعنى على أن تكون قابلة لامتلاك قيمة حقيقية (حقيقية أو خاطئة) المقاربة الدلالية: وتعالج علاقات العلامات والكلمات والجمل بالأشياء أنها دراسة مرتبطة بالمعنى والمرجع والحقيقة"(2)

يعكس هذا التقسيم قناعة تفاعل المستوين: النحوي والدلالي، إذ أن التخريج الدلالي هو نتيجة للمعطى النحوي، والمستوى النحوي ليس له إن يتفاعل إلى درجة الخطاب دون الدلالة أي دون أن تكون إحدى هذه المقاربات مسلمة أو حكرا على التوالد الدلالي وهذا ما تسعى عمليا التداولية تداركه "فالملفوظ هو لحظة أخرى، علينا اعتبارها في تأويل الكلام الملفوظ من طرف المتكلم"(3)

أي أن حركة العلامات تنتزع وتتحقق انطلاقا من دور المتكلم (فاعلا ومتفاعلا)، بين حساسية اللغة وحساسيته اتجاهها، ما يسمى عند عبد القاهر الجرجاني معاني النحو التي يفهم من خلالها نظم الكلام، هذا ما عزّز ظهور التداولية خدمة لهذا الضرب من

1- احمد المتوكل قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ص19 20

2- فرنسواز ارمنيكو المقاربة التداولية تر سعيد علوش مركز الإنماء العربي بيروت لبنان 1986 ص 08

3- المرجع نفسه ص 58

الاستدلال أي ما يتحقق "بين مفاهيم الحقيقة والقيمة الإخبارية أي ما هو انجاز أفعال بالنتيجة"[1]

وهذا ما عبر عنه فلاسفة اللغة، فعندما يكون " الكلام بوصفه تنفيذا دلاليا للنظام العلاماتي عن طريق الصدمة المعاكسة، ليجعل البادرة الإنسانية تظهر بوصفها دالا على الأقل بشكل دال على الشروع، ومن هنا فإن فلسفة للتعبير والمعنى، إذا لم تمر بكل الوسائط العلاماتية والمنطقية، هي فلسفة محكوم عليها إلا تتخطى أبدا العتبة الدلالية حصرا، وأنه لأمر مشروع أن يؤكد المرء في المقابل، بأن الأنساق العلاماتية تفقد كل معقولية خارج الوظيفة الدلالية التي تصبح فيها آنية"[2]

واقع الحال، يعكس أن أفعال الإنسان في أبسط سلوكياته، يثبت مدى إستماته في إثبات ذاته، ولهذا تتجدد آليات التفاعل عنده في كل مقام وموقف. يرى فلاسفة اللغة، أن دلالة الأفعال تنقسم بين أفعال طبيعية وأخرى غير طبيعية، تعبر عن إمكانات الإنسان في تحقيق ذاته وقسّم –غرايس سبريس وولسن–هذه الأفعال حسب مقاصدها إلى"مقصد مزدوج، مقصد تبليغ محتوى، مقصد تحقيق هذا القصد نتيجة لتعرف المخاطب عليه وفي نفس هذا التوجه يميز سيرل وولسن بين مقصدين:

أولا–المقصد الإخباري أي ما يقصد إليه القائل من حمل لمخاطبه على معرفة معلومة معينة

ثانيا–المقصد التواصلي أي ما يقصد إليه القائل من حمل لمخاطبه على معرفة مقصده الإخباري." [3]

1– فرنسواز ارمنيكو المقاربة التداولية ص:58

2– بول ريكور صراع التأويلات ص 300

3– ان روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل ص79

وقد أجمل هؤلاء المسالة في"قاعدة واحدة، هي قاعدة العلامة التي تلزم بأن يكون حديثنا مناسبا، وبالفعل أن يكون الحديث مناسبا فهذا يفترض أن تقدم كمية المعلومات المطلوبة –دون إرهاق المخاطب بحشد من التفاصيل الزائدة"[1]

يشير عبد السلام المسدي إلى هذا الأمر، بما يدعوه " بقانون الانخراط الدلالي المشترك، ونعني به أن كل كلمة يختارها المتحدث في سلسلة كلامه تمثل التزاما بدلالتها التصريحية وبدلالتها الإيحائية، وهذا يؤدي إلى الالتزام الدلالي الواعي باختيار ما نختاره من الألفاظ، والالتزام الواعي بالإعراض عما لا نختاره. وهذا القانون يرجع إلى ما يسمّى في علم تحليل الخطاب بمبدأ التمَوْضع، ويعني أن المتكلم ما إن يتفوه بكلامه حتى يكون قد اتخذ موقعه داخل كل جزء من أجزاء كلامه، وهكذا ينكشف أن من خصائص اللغة أنها تصنع الدلالة أحيانا بما لا تقوله أكثر مما تصنعها بما تقوله، وينكشف أيضا أن الحياد المطلق متعذر على المتكلم في استخدامه اللغة. **(الحرب اللغوية المفتوحة "ستون عاما على النكبة)** ويضيف قائلا في عدم براءة اللغة "ما يجب أن نخلص إليه مبدئيا، هو أن براءة اللغة وهم كامل، وأن الحيادية المطلقة في اصطفاء الألفاظ وهم كامل، وأن الموضوعية الفكرية مسألة نسبية كثيرا، ما يتهاوى صرحها بمجرد عبورها جسر اللغة، حتى لتقول إن التعامل السياسي مع اللغة –كالتعامل اللغوي مع السياسة–طريق محفوفة بالأفخاخ، وأعظم فخ فيها هو مستنقع التسمية الذي لا مناص من اجتيازه، لقد أفرزت حرب الكلمات بحكم سطوة الإعلام نوعا جديدا من الادلجة، فنشأ ما يجوز لنا أن نقول عنه أنه ايديولوجيا التسمية، والذي أسلفنا قد يبدو للناظرالمتعجل، بذخا فكريا وقد يتراءى ترفا يصنعه التأويل الذهني، وهو متحصن في برجه العاجي، وليس من ذلك الظن بوجيه ولا رشيق، فنحن هنا على محك الواقع بكل صلابته، إن الوعي يؤكد القصد، بينما يؤكد عدم الوعي الانجرار، ومن ذلك كله يستوي قانون الاستدراج، ومفاده أن الانخراط الدلالي يعني تزكية صدقية المدلول، وهذه التزكية تتناسى طرديا مع عدم الوعي، فكلما كان الناس

1– ان روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل تر سيف الدين دغفوس محمد الشيباني مرا لطيف زيتوني المنظمة العربية للترجمة بيروت ط1 2003 ص

غافلين عن مسؤولياتهم في الألفاظ، سهل على المناورين استخدام اللغة الغزو عالمهم النفسي وابتزاز إرادتهم، ثم إعادة تشكيل عقولهم"[1]

يقول فان دايك "إن المقاصد تحدث، في أحوال إيقاع الفعل، وفي هذا الاحتمال، يجب أن تكون المقاصد هي الأحداث، مما يستلزم تغيير حالة ما... قد أقصد إلى إنجاز شيء ما، ولكنني لا أحققه في الواقع، فإذا كانت المقاصد تغييرات لجسمي، وإذا كانت مفعولة محدثة عن قصد ووعي، فهي ذاتها أفعال منجزة"[2]

إن من وراء أي فعل منجز إرادة وقصد، وفي هذا تتحدد قوة الفعل، انطلاقا من الجهة الفاعلة، التي تنجزه بدافع مقصدي "فالكلام قبل أن يتجه إلى الإرادة، وذلك على طريقة الأمر، الذي يجب أن يطاع، فإنه يتجه إلى ما اسميه، وجودنا بوصفه جهدا ورغبة"[3]. ومن هنا يجد محلل الخطاب، نفسه أمام إنجاز لا يتوانى عن إبداء استدلالاته المخاتلة، أمام أي مقاربة أو قراءة أو تفاعل، رغم الذخيرة الدلالية التي يحتويها ويقدمها ظاهرها، لتستفز المتلقي وتستجيب لإثارته وتوجه بالتالي قناعاته "لا نملك إجراء محددا، نستطيع بواسطته الإدعاء بأن هذا هو المعنى من وراء قصد الخطاب، وكل ما يتوافر لدينا هو الإمكانات الاستدلالية، والقدرة على الاستنتاج، لفهم معاني الخطاب والربط بينها، لتصبح في النهاية أفعالا إنجازيه، كما تتصورها نظرية الأفعال الكلامية"[4]

إن قيمة أي فعل في إثارته، وإتاحته للاستدلال سبل التفاعل، وامتحانه ومراجعته في نفس الوقت، انطلاقا من آلياته الواصفة، وإن المضمون باعتباره صورة ذهنية، ومادة يشكلها الفعل، كما يرى رايشنباخ"ليس شيئا مضافا إلى نسق العلامات، فهو خاصية لنسق

1- (ينظر) :مركز الجزيرة للدراسات 2 \4\2009 www.aljazeera.net/NR/exeres/0D61AF8E-4DF8-4141-A1DF-1ADB1240C41C.htm - k102 - 02-04-2009عبد السلام المسدي

2- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص 90

3- بول ريكور صراع التأويلات ص 517

4- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص 90

العلامات، ولذلك بدلا من قول الجملة لها معنى، من الأفضل قول الجملة دالة، هذا التأويل يبين بوضوح أكبر، أن المعنى خاصية للعلامات، وليس شيئا مضافا إليها"[1]

ويضيف محمد مفتاح بهذا الخصوص، فيما يتصل من روابط بين أفعال الكلام والمقصدية، يقول فأما "السلوك اللغوي فهو مشتق من المقصدية، وليس العكس فهي التي تتحكم في الأفعال الكلامية، بتحديد أشكالها وخلق إمكانية معناها"[2]

وفي ذات السياق، يقول محمد مفتاح عن تداول القصد سيميائيا " إن كل فعل وراءه قصد يدفع إلى وجوده، والى تعليل ذلك الوجود، ولكن المعجم(السيميائي) اعتبر أن هذا المفهوم تبسيطي، لأنه يفترض أن كل فعل، صادر عن شعور ووعي، في حين أن هناك أفعالا تنبثق من غير وعي، وتأسيسا على هذا، أثر مفهوم المقصدية على القصد، باعتبار أصلها الظاهراتي، الذي يجمع القصد والغاية في كل مراحل الفعل، التي هي التوقع والتحقق والتنجز بيد أن الفعل لا يتم إلا بكفاية جهة، إن الفعل (أو العمل) المتوقع يعبر عنه بفعل الجهة: وجب.وأراد.والفعل المتحقق يعبر عنه بفعل الجهة :استطاع .وعلم.والفعل المتنجز يعبر عنه بفعل جهة: فعل. عمل. وكان." [3]

وفي هذا الصدد يقول بول ريكور"إن مهمة ظاهرية الكلام، أن تبين اندماج هذا الماضي للغة في حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدال لا يكون في سوى فراغ مجدد، تملأه الكلمات، ويجب حينئذ أن نمتلأه، فينجز ترتيبا معينا للأدوات الدالة مسبقا، أو للمعاني المتكلمة مسبقا(أدوات صرفية .ونحوية .ولفظية.وأجناس أدبية .ونماذج من القصص. وطرق لتمثيل إلى أخره) والتي تثير عند السامع الإحساس المسبق بمعنى أخر

1- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص 174

2- محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري \إستراتجية التناص\ ص 165

3- محمد مفتاح حول مبادئ سيميائية مجلة علامات ع16 2001

وجديد، وتتم على العكس من هذا، عند من يتكلم أو يكتب تثبيت المعنى، غير المعروف في المعنى الجاهز من قبل"[1]

المقصدية وفعل الاتصال:

يعرف القصد في نظرية التواصل –التواصلية– على أنه آلية من اثنتين تتم بها فعل الاتصال... –بين نص وقارئ مثلا–وتعني إدراك الباث أو المتلقي الرسالة إدراكا نظريا"[2]

ويعني القصد الإشاري بلغة غريماس السيميائية كل العناصر اللسانية –ضمائر – حالات –أدوات –إشارة الخ–التي يسعها إن تحيل إلى ظروف التلفظ ومتعاطيه"[3]

وهناك قصدان معنيان في هذا الاتجاه "القصد الإعلامي والقصد الاتصالي، فالقصد الإعلامي هو إخبار المرسل إليه بشيء، أما القصد الاتصالي فهو إخبار المرسل إليه بالقصد الإعلامي.." [4] يتحقق إيصال الرسالة بين باث ومستقبل، انطلاقا من توفر هذه العناصر على سياق تفاعلي، الذي توفره عناصر هامة أخرى في عملية التواصل، كالقناة مثلا سواء أكان ما ينتج من قبل الطرفين تلقائيا، أو بما توفر من مهارات خاصة، أو ما توفره الوسائط، التي تهيئ ما يناسب لتحقق الفعل. لقد استفادت نظرية التواصل من نظريات كثيرة في ذلك"إن هذه النظرية–التواصل–هي توليف بين نظريات مختلفة، إذ هي تنتقي من نظرية العمل التاريخية والاجتماعية، وهي تمتح من نظرية الأفعال الكلامية ونظرية اللعب اللغوي وغيرهما "[5]

لقد استفادت كثيرا نظرية الاتصال، من استدلالات المقصدية، فقد أتاحت لها سبل تداول الآليات الفاعلة، لإنجاز الفعل التواصلي وتحقيقه، بالالتفات إلى عناصر ثانوية

1- بول يكور صراع التأويلات ص 113

2- القاموس ص314

3- القاموس ص309

4- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص193

5- محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري –إستراتجية التناص ص230

فرعية أو تفاصيل كانت هامشية، سيكون لها أثر بالغ وحاسم . لقد كان مرد هذا الاهتمام، مصادر بحوث جديدة، تعلقت بإنتاج التفاعل وتوجيه استعمالاته، مع حقول أخرى كالمقصدية خصوصا، إذ أتاحت له استثمار رأسماله الرمزي بتداولات جديدة، واقتصادا نوعيا للغة بالغ الخطورة (الإجمال والتفصيل والتحفظ والاطراد...) وبهذا أصبح الخطاب ضمن هذه التفاعلات بمنىء عن الوصاية (الإيديولوجية أو الأعراف وأنواع الحساسيات الأخرى) .

شكلت تلك العناصر وتيرة حيوية، وامتزاجا نوعيا، وتفاعلا تداوليا وسياقيا، بين الخطاب المقصدي ونظرية التواصل، من منظور سياقي عام، تجلى في نظرية أفعال اللغة كما يصف ذلك محمد مفتاح"وبات ضروريا، أن يتعقب ويحتوي محلل الخطاب نظرية العمل هاته، بناء على أرضية تنظر إلى الفعل التواصلي كإنجاز فعلي، لمقصد معين، وقد استخلص محلل الخطاب من هذه العملية، عناصر ثلاثة تتحدد بها المقاصد:

–فعل التواصل هو تحويل للمتكلم والمخاطب ولعلاقتهما في آن واحد.

–فعل التواصل يتحدد بهدفه .

–كل فعل تواصل هو في نفس الوقت ينتج حصيلة مختلفة من مجرد وجود تعبير شفوي أو كتابي" "(1)

وللنص عند محمد مفتاح مظاهر تتشكل به دلالته فهو "لا يتمظهر في شاكلة واحدة، وإنما في كيفيات مختلفة، وراءها مقصدية المرسل ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يروج فيها النص وجنس النص، وهذه الماورائيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجيات التأويل من عصر إلى عصر، ومن مجموعة إلى مجموعة، ومن شخص إلى شخص، بل إن الممارسة التأويلية الشخصية دينامية"(2)

1– محمد مفتاح دينامية النص تنظير وانجاز المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ص28 ط3 2006

2– محمد مفتاح مجهول البيان دار توبقال ط3 1990ص89

المقصدية والتلقي:

أسهمت نظرية التلقي منذ ظهورها، بث الاعتبار التواصلي في إطار تفعيل الرسالة بمتلقيها، وكان دورها الفاعل "دفع الدراسات النقدية، لاقتحام مجال سوسيولوجيا القراءة، حيث تم تجاوز مقولة الإنتاج ومواصفاتها، التي كانت تهيمن على القراءات الاجتماعية بعامة والماركسية بخاصة، فاستبدلت بمقولات جديدة، مثل المؤلف والقارئ والجمهور، ضمن رؤيا مغايرة لمفهوم الفاعل"(1)

لقد استهدفت تاريخانية الأدب، أي تفعيل هذا الدور، وتحريره داخليا أي موضوعة التفاعل يقول ياوس"إن تاريخانية الأدب، ليست متضمنة في علاقة التحام، تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة، التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا"(2)

ولهذه القراءة أرضية أو عتبات (مقاصد) تعود إليها دواعي.

كانت سببا في قيامها، وهذه بداية أي تأسيس تستند إلى عقلنة تجلياتها "إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية عند–ياوس–:

1–التجربة القبلية، التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

2–شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسّميه الآخرون القدرة التناصية .

3–والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية وبين العالم التحليلي والواقعية اليومية"(3).

1– احمد يوسف القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي مخطوط دكتورة دولة جامعة وهران 1999 ص239

2– فرنانت هالين فرانك شوير قيجن ميشيل اوتان بحوث في القراءة والتلقي تر محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب ط 1 1998 ص35

3– المرجع نفسه ص ن

والمتأمل لهذه العوامل، ولابد أن تثيره طبيعة أي أفق في عملية التلقي، وإن الإثارة غاية في ذات الأفق وهي لابد أن تقوم على أسس قاعدية، تتحكم بتوجيه توقعات القارئ، وقد أشار ياوس بداية إلى هذه النقطة، وهو احتكام بالنسبة إليه، يقوم على أساس الجنس الأدبي وسوابق النص التناصية وتداول اللغة (واقعية وضمنية)، وبالتالي إن مقاصد القراءة هي أولوية في التلقي، وتفعيل التلقي مطلوب بالنظر إلى المتغيرات أيضا.

بتداول آخر واستدلال مختلف وأفق مغاير، ينطلق آيزر في بحثه من الفعل أي فعل التلقي الذي يصفه بالأثر، وهي نقطة اختلاف يراها أهل الاختصاص تفرق بينه وبين منظور ياوس "ينبغي الاعتراف أن ياوس يهتم بالمتلقي أكثر من اهتمامه بتاريخ التأثير"[1].

ولأن الأثر يصاحب عملية التلقي، ويكشف عن مثيرات الاستجابة، فهو قبل أن يكون فعلا فهو دعوة تتهيأ داخلها محفزات الإثارة "يلخص روبرت هولاب أطروحة آيزر في كتابه نظرية التلقي مقدمة نقدية قائلا: إن الشيء الذي يهم آيزر هو مسالة كيف وفي أي ظروف يقدم النص معنى للقارئ، إن آيزر يريد إن يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، خلافا للتأويل التقليدي، الذي يبحث في توضيح المعنى الخفي في النص." [2]

إن حقيقة أي نتاج هي بالضرورة امتحان استدلالاته، أي طرح هذا الأخير على التداول، بمعنى مقتضياته الفاعلة فيه ذاتيا، وفي مقتضيات تتشمل احتكاكه بنتاجات أخرى، وفي أي عمل فني يقتضي هذا الأخير تفاعلا استثنائيا مع كل تلقي، على أساس أنه أثر فني له تداوله الخاص به "يوضح آيزر في مستهل مقالته، التفاعل بين النص والقارئ : إن العمل الأدبي يتكون من قطبين: قطب فني وقطب جمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو ما يحققه القارئ، ومن هنا يقترح أن تحقّق العمل الأدبي هو نتيجة التفاعل بين النص والقارئ، فمن جهة يؤكد أن القارئ حر في مشاركته في النص، وذلك بملء الفراغات أو

1- فرنانت هالين فرانك شوير قيجن ميشيل اوتان بحوث في القراءة والتلقي ص ن

2- الجيلالي الكدية تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم36المملكة المغربية جامعة محمد السادس 1995 ص 40

البياضات، ومن جهة أخرى وفي آن واحد فإن هذه الحرية تكون مقيدة، بالنماذج الموجودة داخل النص، واجتهاد القارئ وتأويله لها، ويمكن القول حسب رأي آيزر بأن المعنى ليس شيئا يجب تحديده، بل هو أثر ينبغي تجربته"[1]

إن توجه آيزر إلى الأثر كفعالية، هو ما حمل البعض، الحكم على آراءه أنها نفعية براغماتية، وذلك أن مفهوم الأثر هو استحضار لموضوعات آنية تلبي في حقيقتها الإثارة "إن الأثر البرغماتي الحاسم، الذي ينتمي إليه العمل نفسه، العمل الذي يعصرنه \الفاعل المتلقي –والذي هو قابل للعصرنة بالقوة– هذا الأثر، هو في مركز عمل فولفغانغ ايزر"[2]

إن الحديث عن الأثر والاستجابة، هو الحديث عن جهة أساسية مرجعية في تفاعل السياق والتداول، التي نجد لها أثرا عميقا في النظرية المقصدية ونظرية أفعال اللغة، والدليل أن آيزر عقد حديثه بأفعال اللغة التي هي صلب المقصدية، وليؤكد ذلك فهو يستعين بآراء فلاسفة اللغة، الذين اهتموا بهذا الجانب كاوستين، ويميز بين أراء هؤلاء وبين براغماتية الأثر، التي مثّل بها في أبحاثه، فهو ينظر إلى وجود تقارب قريب بين الانشغالين "هذه الظاهرة التي يسميها آيزر أيضا نزع الطابع البرغماتي \تتأرجح بين فعل القراءة –إعادة الطابع البراغماتي– الذي ينفذه القارئ تحت ضغط العمل، وتشرح من جهة أخرى الطابع الايقوني للرسالة الأدبية، بالمعنى الذي أعطاه ايكو... لهذا المصطلح، إن العلامة الأدبية تدمج سلسلة من التعليمات، التي ينبغي أن تساعد في إنتاج المضامين المقدمة من جديد، بدلا من أن تشير مباشرة إلى الدال الذي تنقله"[3]

تتجلى هذه الآراء عند آيزر، من خلال ما يعتبر فعل أو أثر ذا بعد استراتيجي في أي فعل كما هو الأمر عند فلاسفة اللغة (اوستين)، لقد حدد اوستين دور الأفعال استراتجيا انطلاقا من مراحل ثلاث تنجزها هذه الأفعال، فهي في نظره"... ثلاثة أشكال لنجاح دور هذه الأفعال –التأثرية–، ومن شروط نجاح أي فعل:

1- الجيلالي الكدية تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة ص 41

2- فرنانت هالين فرانك شوير قيجن ميشيل اوتان بحوث في القراءة والتلقي ص3736

3- المرجع نفسه ص3938

1 – سلسلة من التواضعات المشتركة بين المتكلم والمؤاتى .

2– مجموعة من الإجراءات التي يعترف بها شريكا التواصل الكلمي .

3–استعداد المشتركين للمشاركة في الفعل اللغوي."[1]

أي أن مقاصد الأثر في سياق الأفعال، هو ما يؤسسه عمل استراتيجي، تفاعلي دينامي "نستطيع كما يشرح آيزر أن نّكون فكرة عن مدى فاعلية الإستراتجية، عندما نفكر فيما يحصل عندما نحاول تقليد عمل أدبي أو تلخيصه، إن ما يضيع من النص في تمرين التقليص هذا، هو بالتحديد التنظيم الاستراتيجي للخطاب التحليلي، والتركيب ألوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون، ويعتمد آيزر لكي يشرح عمل الاستراتجيات على مبدأ المنظور، الذي تستخدمه أي قراءة"[2].

المنظور أو الجهة أو الصيغة استراتجيات تداولية للقراءة، خصوصا ونحن في بحثنا الذي يعتمد على مدونة سردية، ستكون استراتجياته التحليلية قائمة على هذه الفعاليات، وإذ نتحدث عن سياقها التداولي سنجد شيئا من ذلك عند آيزر، ففي سياق حديثه عن الأثر يختار أن يمثّل لذلك بفعالية المؤلف وظهوره الضمني "...لما يمكن أن نعرفه بأنه صورة الكاتب المميز من الراوي، والتي ينبغي أن يكونّها القاري، انطلاقا من النص –والقارئ عندما يكون –هو نظام المرجع في النص ...وداخل بنية نصية لضمنية التلقي سلسلة من التوجهات الداخلية أو شروط التلقي، التي يقدمها النص التخيلي أو الأدبي لمجموعة قرائه الممكنين"[3].

كما يمثّل الفراغ والبياض إستراتجية أخرى لفعل القراءة، إذ يشارك النص متلقيه ويحاوره، ومن خلال ذلك يستطيع المتلقي اكتشاف قدرات النص، وقدرته هو بالتحديد إزاء الكفاءة التي يحملها كل طرف، فاعلا أو متفاعلا "وإن كنّا نعتبر النص نفسه نظام

1– الجيلالي الكدية تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة ص39

2– المرجع نفسه ص40

3– المرجع نفسه 38–39

ملائمة، فإنه يترتب على ذلك أن ما يبقى فيه مفتوحا أو غير محدد، لا ينبغي أن يكون مفهوما كمحرض أولي لإبداعية القراءة، ولكن ينبغي أن يكون مفهوما كتغيير لنظام الملائمة، الذي يقدر القارئ وحده ما يتركه من أثر"[1]

1- الجيلالي الكدية تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة ص47

الفصل الثالث

السيــاق الــتداولي

المقصدية والتداولية:

من رحم فلسفة اللغة والطرح اللساني، خرج طرح دلالي، يعتبر الطابع الاستدلالي التفاعلي الجديد للنظرية السياقية، ويعبر أيضا عن أقصى حالات التفاعل داخل اللغة، إنها التداولية ببساطة تلك التي تعنى ب "...دراسة إمكانات العمل المسجلة في اللغة"[1] ، لقد نشأت التداولية لتبرر استحالة تقصى الموضوعات، دون أن يكون لهذا التقصي أبعاد سياقية، تتداول فيه المعاني والمقاصد، فلا يمكن للمحلل أن يبادر عملية التحليل دون استحضار السياق، الذي يتداول وفقه هذا العمل، ولتأكد التداولية من جهة أخرى، أنه لا يمكن أن تغطي جهة مخصوصة، دلالة الموضوعات إلا أن يكون لحضورها سند تداولي، من خلاله تتجه التداولية لتحقيق الخطاب عبر القصد باستدلالات تتضمن ما يلي: "

1-دراسة مختلف أنواع أفعال اللغة، التي تنتج لنا فهم الفعل المحقق، وشروط استعماله مثل: الوعد والأمر والاستفهام... بحيث إن خصائص هذه الأفعال، تخضع في أساسها شروط الاستعمال، وهي شروط تبيّن إلى أي حد يكون فعل لغوي ملائما للسياق الذي يظهر فيه.

2-دراسة مختلف الوسائل اللسانية، التي يمتلكها المتكلم من أجل إبلاغ فعل الكلام، الذي يتحقق بصورة مباشرة (واضحة) أو بصورة غير مباشرة (ضمنية)، انطلاقا من تأويل فعل التكلم، أي التعرف المناسب من قبل المؤول على قصد المتكلم، المرتبط بحضور العلامات اللسانية أو عن طريق سياق القول .

3-أن دراسة تسلسل أفعال الكلام، في الخطاب بصفة عامة، ليس مدارها فقط على الشروط الملائمة السياقية لأفعال الكلام، وإنما مدارها الملائمة التساوقية، أي في علاقتها، أي في علاقتها بأفعال لغوية أخرى في سياقها العام"[2]

1- القاموس ص 677

2- عبد السلام عشير عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج افريقيا الشرق المغرب 2006 ص 99

ما يجمع بين المقصدية والتداولية أصعدة دلالية كثيرة، فكل منهما له صلة بالسياق وطرق استدلاله، على أن الصلة الفعلية بينهما هو أن مفهوم التداولية يمثل مجموع الآليات الاستدلالية التي يقف عندها السياق، والمقاصد هنا هي المستدل عنها في سياقها، أي أن نميز بين معنى العبارة ومعنى المتكلم (الغرض\النية) بمعنى هناك غرض (خبر) وهناك نية(وجهة). إن المقاصد تستدل من التداولية آلياتها، ضمن منظومتها السياقية والمقاصد كما أشرنا أنها لا تكتفي بالبحث في الأحكام، بقدر ما تبحث في ثمرة الأحكام، هذه الثمرة أو مفهوم القيمة، هو ما يحدد صلة المقاصد بالدلالة لأن دور التداولية هو في تخريج الأحكام أو تكييفها، لصناعة القيمة دون مراعاة أبعاد أو مآلات هذه القيمة، ومن هنا يصف البعض التداولية على أنها "...دراسة الطرق التي تتجلى بها المقاصد في الخطاب، ومن أبرز الخطابات التي تدل على ذلك، تلك الخطابات التي تشتمل على الأفعال اللغوية، سواء أكانت تقف عند المستوى الإنجازي أم تتجاوزه إلى المستوى التأثيري"[1].

شكل ظهور نظرية أفعال اللغة، صلة جديدة بين المقصية والتداولية، على أساس أن كلا منهما آلية لإنجاز وتحقيق الدلالة، فكون النص أو الرسالة تتضمن مؤشرات دلالية لغوية واصطلاحية، هذا لا يعني أن الدلالة ستقف عند حدود هذه المواضعة، بل سيتجاوزها الاستخدام والإنجاز الخاص للمستخدم، فمن ذلك تتولد الدلالة، وتتولد معها آليات استدلالية جديدة "فبدون معرفة المقاصد، لا يمكن أن يستدل بكلام المتكلم على ما يريد، لأن المواضعة وإن كانت ضرورية لجعل الكلام مفيدا، فهي غير كافية، إذ لا بد من اعتبار المتكلم، أي قصده"[2]

يوفر النص لعبة دلالية للمتلقي، لا تخرج قواعدها عن إطار اللغة المستعملة، وكذا تضمين الكلام شواهد وأفكار وأقوال متداولة، فالأثر الإنجازي لها هو ما سيحقق توسيع الدلالة من قبل المتلقي، لأن استحضار هذه الشواهد داخل سياق معين، معلوم من قبل المستحضر لها أولا، فهو يحقق بها إنجازا تداوليا على مستوى الفهم والتجلي، وسيتولد

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 198

2- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص ن

عنه مفاهيم وتجليات أخرى، مع كل قراءة . إن ظهور التداولية كان إيذانا بالخروج عن النمط الأحادي الضيق، الذي استأثر الوعي والفكر، فكانت بذلك حافزا في النظر إلى أشكال التعبير، وكذا أفعالها وما تؤديه على صعيد التوالد الدلالي، الذي يتحقق من داخلها، إذ ثبت أنه "من الصعب القول بالاكتفاء بكل مستوى من مستويات اللغة، عند استعمالها في التواصل أو تأويلها، والقول بالاستقلال ينطوي على مقدار من التعسف، فالبرغم من إمكان دراسة كل مستوى دراسة مستقلة من الناحية الإجرائية، إلا أنه يتعذر مثل هذا عند إرادة إجرائها على الخطاب، إذ لا يمكن استعمال التراكيب المجردة بمعزل عن الدلالة"[1]

هذا ما يحقق فعلا اعتبار التداولية فعلا إنجازيا، يتحقق داخل السياق ولاشيء غير السياق، وانجاز الأفعال يتوقف على الاستخدام، وبالتالي يصبح "معنى الملفوظات هو القيمة، التي يكتسبها تركيب الخطاب في سياق التلفظ، أي أن المعنى كقيمة للملفوظ لا تتحكم فيه اللغة، بقدر ما يتحكم فيه مستعملوها"[2]

لقد توسم المنشغلون بقضايا التداولية، أن يتحقق معها الحساسية المطلوبة، لتقصي الجهاز الدلالي للغة، على اعتبار أن مباحث الدلالة على الرغم من تعقبها لها (على أكثر من صعيد)، لم تتمكن من احتواء مدلولاتها، في ضوء غياب الجهد المعرفي الذي يكفل احتواء تفاعل حقيقي للمستويات الدلالية السابقة، ولهذا كانت التداولية البداية في هذا المنظور، بإعادة تفكيك هذه المستويات التي مثلت أنساقا دلالية غنية، لكنها منفصلة وعليه كان السؤال صريحا"هو ما معنى عبارة ما أو ما دلالتها ؟ ..ويمكن أن نميز بوضوح اتجاهين معاصرين لتناول هذه المسألة، يسمي(ستراوسن) أحدهما اتجاه منظري المقاصد التواصلية والأخر اتجاه منظري الدلالة الشكلية ...أفكار (جرايس) الممثلة للاتجاه الأول ومن ممثليها (اوستين وفتجنشتاين) ...إن الأطروحة الأساسية عند المدافعين عن هذا

1- المرجع نفسه ص22

2- المرجع نفسه ص22 23

الموقف، هو أنه من المتعذر تفسير مفهوم المعنى اللغوي، تفسيرا مرضيا بدون الإحالة على مقام التواصل"[1]

أتاح تفاوت المفاهيم وتداولها ضمن تحقق المقاصد، تعددا نوعيا للتفاعلات داخل الخطاب، "لم يكن في لغة من لغات البشر، ولا كان نوع من أنواعه وأساليبه في اللغة الواحدة، بالذي يكفي في الدلالة على مراد اللافظ، دلالة لا تحتمل شكا في مقاصده من لفظه، أعني الدلالة المعبر عنها بالنص، الذي يفيد معنى لا يحتمل غيره، ولكن تفاوت دلالة ألفاظ اللغات ودلالة أنواع كلام اللغة الواحدة، تفاوتا في تطرق الاحتمال إلى المراد بذلك الكلام، فبعض أنواع الكلام يتطرقه احتمالا أكثر مما يتطرق إلى بعض أخر، وبعض المتكلمين أقدر على نصب العلامات في كلامه على مراده، منه من بعض أخر"[2]

يقف الباحث أثناء تعرضه للتداولية وصلتها بالمقاصد، تلك الصلة التي تعتبر التداولية آلية تتجلى بها المقاصد، وسبق وأن تعرضنا للمقصدية باعتبارها تمثل أوجها سياقية، تتولد من خلالها المقاصد بطرق استدلالية متعددة، فكلا منهما اشتغل على اللغة، وأبانا عن تقارب أكثر بينهما، في سبل تحقق المقاصد. لقد نشأت التداولية من خلال نظرية أفعال اللغة، لتقدم إنجاز الأفعال دون اعتبار أو احتياط للمآلات أوالنتائج المترتبة، بينما قامت المقصدية على أساس أفعال اللغة وتبيان ثمرتها، فكلاهما ينطلق من منطلق واحد وهو السياق، لكنهما يختلفان في آليات التوظيف وترتيب الأسباب وتحقق النتائج.

لقد كان منظور البعض إلى هذا التوافق والاختلاف بينهما، هو نتيجة قصور استدلالي، واقعي أثناء المقاربة، كما كان الحال مع نظريات سابقة "رغم أن النظرية المضادة للمقصدية، تذهب إلى الخصائص اللغوية المشتركة بين فئة من الناس، هي التي تحدد المعنى، إذ من خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدلالية يتوصل إلى ضبط معنى النص، فالخصائص اللغوية تؤدي إلى الفهم والتأويل في استقلال تام، واستغناء مطلق على

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص200

2- المرجع نفسه ص208

البنيات الخارجية، لأنه مستمدة من المواضعات العمومية للاستعمال، ولكن أصحاب نظرية المقاصد التي يمكن أن توصف بالتركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل، ومع ذلك يرون أنها غير كافية، إذ لا بد من معرفة ما لمعتقدات المتلفظ ومواقفه ومعتقداته وأرائه وهكذا دواليك، بل إن هذه الحالات هي التي تكون وراء استعماله للغة، بتداعياتها وإيحاءاتها التسليم بمقاصد المؤلف وراء كل متلفظ كلامي وارد ولا مدفع له، واستغلال المكونات اللغوية أمر لا مناص منه.[1]

إن دينامية المقصدية، وفضول التداول هو ما سيمنح قيام سقف دلالي فني بامتياز، يتفاعل فيه المبنى والمعنى، ولا يكتفي بما يقدمه الأثر من دلالة، لأن ثمن الوضوح هو ضياع العمق، ولأن ثمن التأويل اللامتناهي هو ضياع اللغة والمفاهيم " لأن ثمة اختلاف بين ما هو مفترض مسبقا–من الوجهة الدلالية –، من قبل الموسوعة وما هو مفترض مسبقا من الوجهة التداولية، في مسار تأويل ما"[2]

ولهذا فإن المقصدية هي "...وسط بين طرفين متضادين، التأويلات اللامتناهية التي قد تكون متناقضة، والتأويل الحرفي الوحيد، إذ هي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف، والسياق الذي يعيش فيه"[3] وكذلك الحال مع التداولية إذ السياق دافعها الأول، بل هي فعالياته الأولى، ولهذا يصفها البعض على أنها: دراسة هيمنة المقام على معنى العبارة، فالمعنى تداوليا "ليس معطى أوليا سابقا على التداول من قبل المستعملين السابقين، لكن تلك المعاني لا تلبث أن تتغير، متى القي بها متداول من جديد، فعلامات النسق اللغوي، يمكن أن تحتمل تأويلات متعددة، حسب الانشغال الآني وحسب النية الموجهة للتواصل"[4]

1– محمد مفتاح مجهول البيان ص110 111

2– امبرتو ايكو القارئ في الحكاية ص228

3– عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص216

4– بول ريكور صراع التأويلات ص 177

إن المقصدية والتداولية آليتان تفاعليتان، تتوازن من خلالهما مباحث الدلالة ومعطياتها المقامية، هذا لا يعني أن مبدأ الوفرة، والتنوع الدلالي يعهد بالمحلل إلى توزيع هذه الذخيرة توزيعا حرا"فإن وفرة الكلام بخصوص كل شيء، ولا شيء لا تضمن بأننا سنجعل الفهم يتقدم"[1]، هذا الفهم ينبغي أن يقوم على مقاصد دلالية توليدية وتحويلية بتداولات مفعلة "يجب الفهم لكي يكون الاعتقاد ولكن يجب الاعتقاد لكي يكون الفهم"[2] لقد استفادت التداولية من المكتشفات المعرفية، وأفادت بدورها هذه المعارف، إذ تعتبر تفاعلاتها ذات الصلة بمكونات معرفية على غرار علاقة علم النفس المعرفي وعلم الاجتماع مثلا من أبرز التفاعلات المثمرة إيجابا، على صعيد التحصيل الدلالي، وكأن على المعارف أن تشق هذا الطريق، الذي يصفه بول ريكور- متحدثا عن الفلسفة- "...بغية ضمان أصولية التقشف والعوز، اللذين يجب على التأمل أن يمّر بهما لكي يبقى أصيلا [3]

هذه الأصول أو الحدود هو حال الاطراد، الذي ستنتهي إليه موضوعية أو مواضعة هذه المعارف، دون أن تكون هذه الحدود قيودا، في طريق الدلالة والبحث، إذ سيكفل ذلك تماسكا فعالا للدلالة إزاء المتغيرات "فالحدود ليست على الإطلاق حدودا ثابتة، إنها متحركة ويمكن تجاوزها إلى ما شئنا، ثم إنها ليست حدودا بالمعنى الدقيق، وذلك على هيئة باب مغلق وقد كتب فوقه حتى هنا، ولكن ليس أبعد من هنا، فالحدود كما علمنا إياها ليست حدود خارجية، ولكنها وظيفة للصحة الداخلية للنظرية"[4]

المقصدية والحجاج:

يعتبر الحجاج من الإسهامات الاستدلالية الهامة والمبكرة، التي وصل إليها الفكر الإنساني، وهو إلى جانب المقصدية والتداولية، يعبر عن منحى استدلالي خاص في

1- بول ريكور صراع التأويلات ص514

2- المرجع نفسه ص35

3- المرجع نفسه ص 218

4- بول ريكور صراع التأويلات ص 255

مقاربة الموضوعات، ويعد أول أبواب الدلالة، إذ أن الاستدلال على قضية ما، في مقتضى الفعل أو الإنجاز الدلالي، تكون بداية ممهدة بمقدمات حجاجية، قطعية الأحكام، وبه أصبحت البلاغة جارية على التبيين والإفهام في سائر الأمم، وببزوغ التداولية أصبح للحجاج علاقة وثيقة استدلالية بين التداول والمقصدية، ذلك أن خلو التداولية من ضمانات القيمة(قيمة الخبر كخبر مثلا)، واتهامها بالسلوكية خاصة بتوظيفها للحجاج، دفع بالمقصدية إلى تدارك هذا الخلل كما هو معلوم، بعد أن تعدى الأمر نظرية أفعال اللغة، وهو الدافع لعودة قوية سيعرفها السياق.

لقد عبر البعض عن هذا الزخم الدلالي، بالبلاغة الجديدة، أي ذلك العلم الذي اقترن نشأة مع الحجاج "تعرف البلاغة الجديدة بأنها نظرية الحجاج، التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية، وتسعى إلى إثارة النفوس وكسب العقول عبر عرض، الحجج كما تهتم البلاغة الجديدة أيضا بالشروط التي تسمح للحجاج، بأن ينشأ في الخطاب، ثم يتطور كما تفحص الآثار الناجمة عن ذلك التطور"[1]

ارتباط الحجاج بالخطاب وتهيئة فعاليته التواصلية، يستدعي توافق آلياته ومقتضيات السياق، ويستدعي أيضا، مراعاة الكفاية الخطابية انطلاقا من تعدد صيغه، ولهذا الدور أهمية في إدراك سيرورة الحجاج، وبهذا الخصوص ينقسم الحجاج عند أهل الاختصاص إلى":

-الحجاج العادي: طريقة عرض الحجج وتقديمها ويستهدف التأثير في السامع، فيكون بذلك الخطاب ناجعا فعالا، وهذا معيار أول لتحقق السمة الحجاجية، غير أنه ليس معيارا كافيا، إذ لا يجب أن تهمل طبيعة السامع (أو المتقبل\ المستهدف).

1- صابر الحباشة التداولية والحجاج مدخل ونصوص صفحات للدراسات والنشر دمشق 2008 ص15

-الحجاج بالمعنى الفني: فيدل على صنف مخصوص من العلاقات، المودعة في الخطاب والمدرجة في اللسان ضمن المحتويات الدلالية، والخاصية الأساسية للعلاقة الحجاجية أن تكون درجية، أو قابلية للقياس بالدرجات، أي أن تكون واصلة بين سلالم"[1]

يعتبر الحجاج الفني من حيث الأهمية الأكثر فاعلية، إذ يمثل التراكم الفعلي لصورة الحجاج كما هو عليه في تداوله المعروف، وذلك من خلال آليات التحليل وملكات الإدراك الثابتة وغناها، ومع التداولية تمكن من توسيع هذه الملكة بالإحاطة بكل ما يتعلق في مقاربة الفكرة، أو الخبر أو الموضوع المعني بالحجاج .ولأن التداولية تعرف على أنها علم استعمال المقام، فإن الحجاج هو ما يحقق الاستعمال، وتوافق المقام والفكرة، يشير صابر الحباشة أن الحجاج الفني يعتمد كليا على الذخيرة اللغوية والدلالية، التي تتفاعل ومتطلبات الفكرة. لقد أصبح الأمر حقيقيا –حسبه– مع أبحاث اوستين وسيرل في كتابيهما :(كيف نصنع أشياء بالكلمات) و(الأعمال اللغوية)، وكذا الأبحاث التي مهدت لقضايا اللغة والخطاب واللفظ والتلفظ، خصوصا في سياق التداول، فهو يرى أن الحجاج لن يكون فعالية تحليلية، دون توافق ضربين دلاليين : الإخباري والحجاجي "والحال أننا على غراراديكرو نرفض هذا التقابل، بل أكثر من ذلك فإن نظرية الحجاج والسلالم الحجاجية (الحجاج الفني)تهتم تحديدا بتعزيز ذلك الرفض، وذلك ببيان أن معنى الملفوظ حتى عندما نعطي لكلمة معنى مفهومها الأضيق المستمد من النحو، لا يمكن أن يوصف دون إحالة على بعض مقاصد التلفظ وحسي هذه النظرية، من المستحيل عزل أي جزء من المعنى، لا تكون الوظيفة التلفظية قد وسمته، إن القول مسجل في المقول على حد عبارة ديكرو..."[2]

ولكي يتضح الأمر ينطلق من نظرية أفعال اللغة "والحال أن الموضوع المركزي في النظرية الحجاجية، هو أن معنى الملفوظ يحتوي على استمراره المتوقع، فمن الجوهري بالنسبة إليه استدعاء هذه المثالية أو تلك، وإدعاء توجيه الخطاب اللاحق نحو هذه الوجهة

1- صابر الحباشة التداولية والحجاج مدخل ونصوص ص 21

2- المرجع نفسه ص 26

أو تلك، فإن كان الملفوظ حجاجيا، فليس فقط لأنه يقول شيئا عن العالم ولكن لأننا نعتبره في حد ذاته، أي أنه ليس مجرد أداة موضوعية، تحمل محتوى يربط بين الذات والعالم، بل الملفوظ ذاته يسهم في إنشاء العالم وتغييره"[1]

لا شك أن أي طرح غناه في أدواته وآلياته، التي تتفاعل إيجابا وطبيعة الأفكار، ولأن الحجاج كما التداولية تحكمهما موضوعية التحليل، أي في الأداة تحديدا، إلا أن ذلك غالبا ما يكون على حساب الموضوع (الفكرة أو الخبر) على صعيد المفاهيم، لأن الحجاج والتداولية يقومان على استدلالات منطقية، لا تتوافق غالبا مع كل الموضوعات بصفة عامة، لأن الاعتبار كان دائما وراء كيفية تحقق الآلية والأداة، دون أن تتاح معطيات تراعي طبيعة النتائج المترتبة غالبا .

المقصدية والبلاغة:

نشأ الحجاج تزامنا وظهور البلاغة، فكل الأمم أسندت لهذين الخطابين الدعاية والتعريف بملكتها اللسانية والفكرية، ولما كان حال المقصدية والتداولية إذ يمثلان الأحوال المقامية(على اختلاف بينهما)، التي تعرف بها المقاصد، على اعتبار أن المقصدية هي الاعتبار بالسياق، والتداولية ما يحققه دون اعتبارات، فكذلك الحال مع البلاغة والحجاج فكلاهما مثلا تداولا وتنازعا مفاهيميا ودلاليا. لقد استدلت البلاغة بالبيان على أحكامها بداية، لأنها اختصت بأساليب معينة، ولما توسعت دائرة الموضوعات والتفاصيل، وكانت الحاجة إلى ما يحتوي هذا الحيز، داخل منظومة معرفية تتجاوب مع الانشغالات، دخلت مفاهيم جديدة زاحمت السياق البياني والاستدلالي، فكان الحجاج ذلك الاستدلال، ونحن نتحدث عن البلاغة العربية لا بأس أن نسلط الضوء على هذه الاعتبارات، من خلال بعض الآراء التي جاءت في هذا الصدد، يقول محمد العمري متحدثا عن البلاغة العربية واليونانية "فقد بينا كيف أن الفلاسفة العرب لم يكونوا مشغولين بالتطابق مع أرسطو، وأنه لا جدوى من هذا التطابق لو فرضنا وقوعه، بل هم صريحون في أن ما يهمهم هو

1- صابر الحباشة التداولية والحجاج مدخل ونصوص ص28

الكليات أو القوانين العتمة عند كل الأمم أو عند أغلبها، القوانين التي تتسع لكل الخصوصيات القومية، ومن هنا فإن تحويلهم للمحاكاة إلى تعبير لساني، يجري في مستوى بنية اللغة وليس على خشبة المسرح، كان إجراء واعيا مفيدا، لو فهم معناه العام كما صاغه ابن رشد، وطبقه حازم تطبيقا واعيا[1]

يشير هذا القول، إلى السياق الخاص والتداولي الذي قامت ضمنه البلاغة العربية، انطلاقا من اللغة، التي مثلت الجهاز الدلالي المؤسس للكليات، الخاص بضوابط التفاعل معها، أي أن حساسية للكليات نبعت من داخل اللغة نفسها، وبالتالي فإن الكليات ينبغي أن تعود بعملية التحليل إلى منطلقاتها الأصلية، حتى وهي تستمد من فعاليات أخرى كالحجاج مثلا، يقول منذر العياشي"لو تأمل المتأمل، لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال، وما كان ذلك ليكون إلا لأن الدرس اللغوي واللسانيات كان سابقا على الدرس البلاغي في التراث العربي، وهذه نقطة خلاف وتميز مع\ومن التراث اليوناني، الذي كان الدرس البلاغي فيه سابقا على الدرس اللغوي ...وبهذه المقارنة، سنجد أن مصطلح البلاغة في التراث العربي، إنما كان يستعمل بمعناه اللغوي، أي الفصاحة والإبانة، ويضاف إلى ذلك، أن استخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليلية، كان يدل على معالجة للظواهر الأسلوبية، ضمن الخطاب"[2]

يضيف هذا النص، تأكيد المنطلقات الكلية، التي ترتكز عليها البلاغة العربية والتي تستمد من الداخل، وفي هذا الصدد يشير محمد العمري أيضا، إلى تفاعل الكليات مع التفاعلات الأخرى وفق متطلباتها، ضاربا لذلك مثلا "لقد تقوى مفهوم النسق والبنية في البحث العلمي العربي منذ البداية، عندما غلب على الرواية القياس، الذي يقوم على استقراء الظواهر واستخراج نظامها الخفي، الذي يترجمه الاطراد، كان الوصول إلى النسق الإعرابي الفاعلية والمفعولية والظرفية وما إلى ذلك، من الأنساق المطردة وكذا كشف النسق الصرفي والنسق العروضي، دعما حاسما للاتجاه النسقي في التفكير العلمي

1- محمد العمري البلاغة العربية الأصول والامتدادات (موقع الكاتب)

2- منذر العياشي مقالات في الأسلوبية منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 1990 ص21 22

العربي، وكان من أغراضه وظواهر البحث في العلل والأسرار، فألفت كتب كثيرة في النحو في وقت مبكر، كما ألفت كتب تحت عناوين تبدأ بسر وأسرار في اللغة والبلاغة، منه سر صناعة الإعراب لابن جني وسر الفصاحة لابن سنان وأسرار البلاغة للجرجاني"[1]

لقد اعتبرت الكليات هي المقاصد التي تمثل البلاغة، ولقد كانت المقاصد محتواة في اللغة، فليس غريبا أن نجد كل المباحث اللسانية الحديثة والمعاصرة تنطلق من مبحث اللغة، يقول محمد أركون عن هذه المقاصد "فالقصدية (في التراث العربي الإسلامي) كان يأخذ منحى أخر، غير المنحى المتبع من قيل المنهج الظاهراتي (دراسة خارجية وفق المعطى الخارجي لحركية الواقع، الذي نشأت فيه الظاهرة، وترعرعت في خلاله) لاسيما عند المعتزلة، ذلك أن مفهوم القصدية عند القاضي عبد الجبار(415هـ) إنما يرتكز أساسا، على العلاقة القائمة بين الاسم والمسمى، على مستوى المفردات اللغوية وهذا القصد في حقيقة أمره ليس من صنع الفرد بحد ذاته، بل هو من صنع الجماعة عن طريق المواضعة على مسميات الأشياء، الأمر الذي جعل من حركية القصدية تتسع أكثر عند البقلاني الأشعري (ت403) لتصل إلى مستوى التراكيب اللغوية لتعبر عن المعنى الكائن القائم في كل نفس"[2]

مثل السكاكي مرحلة جديدة في تاريخ نشأة البلاغة (البيان . الخطاب)، فكانت مباحثه أول تفاعل يثير الحساسية القديمة، في كلياتها ومقاصدها الأولى، وهو الذي استدل على البيان بالصيغ والتراكيب الكلامية، للوصول إلى توفية مقامات الكلام حقها، (كما يقول) بحسب ما يفي به قوة الذكاء والملكات المتفاوتة . لقد كان التأسيس الكلي الأول للجرجاني من خلال النظم وعلوم البلاغة، إمعانا لسياق ساقته مفاهيم ومقاصد متراكمة، قبل التفكير في الكليات والمقاصد، إنها المرحلة التي كرست المزية وتوخي المقاصد

1- محمد العمري البلاغة العربية الأصول والامتدادات (موقع الكاتب)

2- محمد أركون الإسلام والحداثة مجلة التبيين ع2 1990

والأغراض، التي تبحث عن المعنى "...بل تتجاوزه إلى طريق إثباته وتقريره، أي أن الزيادة ليست في ذات المعنى، وإنما في إثباته..واعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والإغراض، التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع، بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض"[1].

وفي هذا الصدد، تابع حميد الحمداني في كتابه القراءة وتوليد الدلالة ما طرحه الجرجاني، من مباحث حول النظم ووسم هذا البحث ب:" المقصدية ودور القارئ في توليد الدلالة" وبعد أن يتعرض لموضوع النظم دلاليا، من خلال نظرية القراءة يخرج بخلاصة، مفادها أن أراء الشيخ تعكس نظرة أحادية للقراءة، ممثلة في سلطة الباث وهي بالنسبة للحمداني المقصدية الوحيدة، التي تكرسها نظرية النظم على اعتبار مراحل نظم الكلام التي تحدث عنها الجرجاني: مرحلة الدلالة الأولى أو ما سماه بالكلام النفسي من اختيار وتركيب إلى الدلالة المركزة أو معنى المعنى، هو ما من شأنه أن يكرس هذه السلطة، حتى سياق معنى المعنى (مركزية فعل القراءة) هي في نظره محكومة بمنظومة الخطاب (الديني)، وبالتالي فلا دور ولا وجود للمتلقي في هذه النظرية، هذا ما استخلصه حميد الحمداني، وإن كان في الأخير يجد الأعذار لأراء الشيخ، كونها لم تخرج عن نظيراتها، فمبحث اللغة العام لم يكن ليخرج عن منظور تداولي شامل وهو الدرس ألإعجازي.

إن المتأمل لنظرية النظم للجرجاني، أولا على صعيد اللغة فهي حقيقة تمثل (سلطة)، ولكنها ليست حكرا على أفراد أو جماعات، فهي متأتية لكل ذي انشغال أو اهتمام أو قاصد، فليس مدار النظم أو الكلام عموما، حكرا على جهة معينة فالباث هو كل متفاعل أو فاعل مستخدم للغة، ثم إن السياق يحيل على احتمالات ضمن السياق التداول، فنظرية النظم تتقصد نوعا أو مستوى نوعيا، معينا للخطاب وسمه الحمداني: (طريق الإعجاز في اللغة)، إذ المستويات تتفاوت ولكن لا وجود لاحتكار معين لمقاصد اللغة، بل بالعكس إذ

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص200 201

أن مفاهيم مختلفة تفاعلت مع اللغة، وتفاعلت هي أيضا مع مستويات مختلفة ومن مشارب أخرى، ونظرية النظم هي واحدة من هذه المستويات أو التداولات، فليس لها أن تحتكر اللغة، حتى لا نقول الكلام أو الخطاب، من خلال جهة أو منظور واحد، بل لا يجوز ولا يعقل أن تناقش موضوعات اللغة (النظم خاصة) دون تفاعل وتداول[1]

إن الأهمية التي تطرح على التداول، بما يتعلق بقضايا اللغة، تثبت أن الدور المحوري في تفاعل المفاهيم، هو دور مارسته اللغة أولا منذ نشأتها إلى مرحلة التواضع، ولهذا عندما أضحت الكليات أصولا، تفاعلت المعارف فيما بينها في سياق باركته اللغة (أصول الفقه وأصول النحو مثلا)، بل إن التشريع الخاص بالعقود والمعاملات، لا ينفك أن تمثل باللغة حتى تنجز وتزكى هذه المعاملات فهي "لا تنجز إلا باللغة ما يسمى في الفقه الإسلامي بالعقود مثل الزواج والطلاق والبيع والوكالة والشهادة على القضايا كما أن من أهمها التلفظ بالشهادتين إذ لا يعتنق الكافر الإسلام بدون التلفظ بها وكذلك التكبيرات في الصلاة ...\والعقود\ ما صدر من المتعاقدين دالا على توجه إرادتهما الباطنة لإنشاء العقد وإبرامه وتعرف تلك الإرادة الباطنة بواسطة اللفظ أو القول أو ما يقوم مقامه من الفعل أو الإشارة أو الكتابة وهذه الصيغة هي الإيجاب أو القبول"[2]

المقصدية والخطاب:

للخطاب ركيزة فنية هامة في أي رسالة، لأنه الوجهة التي توجه الرسالة وتوجه فهمها، وفي هذا السياق تتفاعل المقصدية مع آليات الخطاب، بل تحتويه أيضا، يذكر الزمخشري في مادة (خ . ط . ب) في سياق القران الكريم مستدلا بالآية القرآنية فصل الخطاب أنه يجوز أن يراد بمعنى الخطاب في الآية القصد، الذي ليس فيه اختصار مخل

1- ينظر حميد الحمداني القراءة وتوليد الدلالة المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1 2004 ص 105 113

2- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص77

ولا إشباع ممل وورد الخطاب بمعنى مراجعة الكلام ..خطب خاطبه أحسن الخطب وهو المواجهة بالكلام"[1]

ومراجعة الكلام أو توجيهه هو ما يحوّل الخبر عموما أو الفكرة من حال القوة إلى حال الفعل، يقسّم البلاغيون الكلام إلى أربعة أقسام "أمر وخبر واستخبار ورغبة، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي :الأمر والاستخبار والرغبة وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر... والخبر ينقسم إلى تسعة ألاف وكذا مائة من الوجوه، فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه، كانت وبالا على لفظه وقيدا للسانه وعيا في المحافل وعقلة عند المتناظرين"[2]

والخطاب بلاغة تسعى لتحقق الدلالة، وإقامة الأدلة على ذلك أي الإشارة والإقناع كما هو عند البلاغيين، كتعريف الجاحظ للتشبيه مثلا : كلما تسنى ابتعاد طرفيه كان أعجب وأغرب وأدهش والخطاب هو ما يتحقق وفقه هذا التداعي الدلالي من حال إلى حال"[3] أي أن أساليب التعبير وآليات التبليغ والتواصل تحول اللغة من المعجم إلى التداول (ضمن فعالية السياق كقيمة أو بدونها)، ما يعرف حاليا بأفعال اللغة"فاللفظ حسب ليونز، كل أجزاء من أجزاء الخطاب ينجزه المتكلم، بحيث يكون هناك وقف قبل هذا الجزء وبعده، من لدن المتكلم، وهذا ينطبق على اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة"[4] وهو ما يسمح لتناول دلالي أوسع، وتزايد تداولي للخبر تفعله اللغة لأنها أداة التحول، ولأنها ذخيرة هذا التحول والتفاعل "فما يتم التبادل به ليس اللغة وفق مصطلح (سوسور)، بل الخطاب الذي يستلهم المعنى من الخارج، أي من السوق اللغوي وبالتالي يكتسب هذا الخطاب قيمة

1- الزمخشري أساس البلاغة مكتبة لبنان ط1 1996ص112

2- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي أدب الكاتب تح محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية مصر ط4 1963 ص 04

3- ينظر محمد الصغير بناني النظريات اللسانية والبلاغية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993 ص 227

4- احمد يوسف الخطاب والملفوظ مطارحة في المفاهيم مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ع1 جامعة وهران ص 55

رمزية، تنبع من التجارب الفردية ومن التضمين والإيحاء، حينئذ يبني التواصل بين المتحدثين، كونهم الممثلين الاجتماعيين على مبدأ الحوارية وتعدد الأصوات[1]

والخطاب ما ثبتته الكتابة، والخطاب يماثل الكلام، والكلام هو كل إنجاز وفعل ضمن اللغة يقول جابر عصفور "وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة، التي ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة من الأنساق، التي لا تنطوي على ذوات، فإن التركيز على الخطاب، يعني التركيز على اللغة، من حيث هي نطق أو تلفظ، مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار"[2]، يقول طه عبد الرحمن "فيكون بذلك إنشاء الكلام من لدن المتكلم، بالسبق الزمني ما كان ليلزم عنه إنفراد بتكوين الكلام، بل ما إن يشرع المتكلم في النطق، حتى يقاسمه المخاطب دلالته، لأن هذه الدلالات الخطابية لا تنزل على ألفاظها، نزول المعنى على المفردات في المعجم، وإنما تنشأ وتتكاثر وتتقلب وتتعارف، من خلال العلاقة التخاطبية، متجهة شيئا فشيا إلى تحصيل الاتفاق عليها، بين المتكلم ونظيره المخاطب، بعد أن تكون قد تدرجت في مجاوزة اختلاف مقتضيات مفاميها، واختلاف عقدهما للدلالات"[3]

لعل اقتران الخطاب بمصطلحات: كالتحليل والاستراتحية، يفسر السياق الدلالي لتداول الخطاب ويفسر الطابع التوجيهي الفني له، في امتلاك الأغراض والمقاصد إن"القصدية التراكمية للكلمات، تعد ينبوعا خصبا للالتباس، ولكنها تعد أيضا ينبوعا للتنبؤ القياسي، والذي بفضله تدخل القدرة الرمزية للغة حيز التنفيذ"[4]

يعرف ميشال فوكو الإستراتجية"تستعمل كلمة إستراتجية بثلاثة معان:

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 25

2- هيثم سرحان إستراتجية التأويل عند المعتزلة ص139

3- طه عبد الرحمن في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ص 50 نقلا عن هيثم سرحان إستراتجية التأويل عند المعتزلة ص141

4- بول ريكور صراع التأويلات ص 106

أولا –للتدليل على اختيار الوسائل المستخدمة، للوصول إلى غاية معينة والمقصود بذلك، هو العقلانية المستخدمة لبلوغ هدف ما .

ثانيا –للتدليل على الطريقة التي يتصرف بها أحد الشركاء في لعبة معينة، تبعا لما يعتقد أنه سيكون تصرف الآخرين، ولما يخال أن الآخرين سيتصورون أنه تصرفه هو، باختصار الطريقة التي تحاول التأثير بها على الغير.

أخيرا –للتدليل على مجمل الأساليب المستخدمة، في مجابهة ما لحرمان الخصم من وسائله القتالية، وإرغامه على الاستسلام... وعليه تتحدد الإستراتجية باختيار الحلول الرابحة"[1]

وتذّكر هذه الإستراتجيات شيئا ما بعلم الكلام (عند المعتزلة خصوصا)، عندما كانوا يتدارسون في حلقاتهم سبل إفحام الخصم. وتمثل الإستراتجية سلطة، بل في الغالب يقرن الواحد منهما بالأخر (الخطاب سلطة \سلطة الخطاب)، ومن هنا تشكل الخطاب الغربي الحديث وتشريعاته فالسلطة " تتعلق بممارسة السلطة، والقانون والنفوذ وأمثلة ذلك التعيين في المناصب والانتخابات وإصدار الأوامر التفسيرية في المذكرات وإعطاء التوجيهات التنفيذية، القريبة من النصح والتحذير وغيرها"[2]

تطرح مرة أخرى هذه المصطلحات وغيرها، مسألة تداول الخبر وحقيقته، عن طريق الخطاب كوسيط أو غيره من الوسائط الأخرى، والمقاصد المرجوة المحققة، ويبدو أن هذه الوسائط غير محايدة (بلغة الإعلام والاتصال)، فلكل جهة غاية أو مصلحة في توظيف الخبر، فالخطاب كما الحجاج أو التداولية، لا ينفك أن يخرج بفعل الخبر عن وظيفته التحليلية، إلى وظيفة نفعية خالصة، ولقد بين هابرماس هذا الانحراف بقوله إن"

1- بول ريكور صراع التأويلات ص 58

2- المرجع نفسه ص233

الاستراتجيات اللغوية تجسد تباين درجات السلطة، التي تسم كثيرا من التفاعلات السياقية المعاصرة، مما يشوه التواصل، لأنها تحل محّل العقلانية، التي يفترض أنها بؤرتها"[1]

هذا لا ينفي أن الخطاب كوسيط دلالين مثّل نقلة نوعية للوعي والتفكير والاستدلال، كما هو الحال مع توافق أفعال الحجاج والتداولية. وللخطاب أيضا فعالياته الإيجابية المتراكمة التي لم تهمل مراعاة مقاصد الخبر، فإضافة إلى الإستراتجية التوجيهية التي هي في الأساس ما يتضمن كفاءة كل من طرفي الخطاب، (ليس بالضرورة أن تكون إلية سلوكية موجهة من جهة واحدة) هناك الإستراتجية التضامنية، التي من أهدافها سبل التفاعل مع الأخر وفهمه، وهذا إن دلّ فإنما يدل على دور السياق، كفعالية داخل الخطاب وداخل الحجاج والتداولية، انطلاقا من القيمة المحققة مقاصديا "فالخطاب هو اللغة كما يمارسها المتكلم، ولا تؤخذ اللغة إلا في الدائرة اللسانية، التي ترصد كل الظواهر اللغوية، رصدا مخبريا يحتاج إلى الدراسة والى التعهد، ويدعو إلى الاستنتاج والإفادة"[2]

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 235

2- كمال عمران في تجديد مفهوم الخطاب المجلة العربية الثقافية السنة 14 عدد20شوال 1415ه مارس آذار 1995 ص63

الباب الثاني

المقصرية: شعرية بريلة

الفصل الأول:

تمثلات سوسيو-ثقافية

يستمد أي تجمع بشري حيويته، انطلاقا من تعايش حاضره بماضيه، وانخراط الذات في جدلية التدافع، التي تتبني من خلالها الهوية، إذ يمثل الرأسمال الرمزي سمة جوهرية، تنبثق من خلاله واجهتها الحضارية، وحكمة التدافع ما تتداوله وتحتك به الأمم، حيث يمثل الرمز الفعالية الأولى في ذلك .

عرفت المنطقة المغاربية فترات تاريخية هامة، قديما وحديثا ومظاهر التفاعل محليا وخارجيا، وتداولا معرفيا على أكثر من صعيد، جعلها حاضرة وحاضنة وحافلة بالأحداث والمعارف وعبَر المبتدأ والخبر. لقد كان تفاعلا وتداولا مميزا في المنطقة ذلك الذي جمع تعدد الأجناس، وتمازج الثقافات واللغات واللهجات المختلفة، وهي غنائم معرفية وفكرية، إضافة إلى مؤهلات المنطقة استراتجيا .

المكون المعرفي مشروع المغرب الكبير:

لكل أمة مكون معرفي، تتأسس من خلاله الفعاليات أو الكليات العامة للشخصية، ومن أبرز تلك الفعاليات أن تتهيأ مؤسسات للذود عنها، وتنافح من أجلها كجامع الزيتونة والقرويين والزوايا والحواضر العلمية والتصوف، فقد كان الدين جوهر هذه الكليات، اعتقادا وممارسة وفهما وتداولا ومناعة عند كل نازلة، لقد عّبرت هذه الفعاليات عن أنساق، ترتب عنها شكل الهوية المغاربية الحديثة، التي التفت حول أصل واحد وهو وحدة الصف في كل الفعاليات، إنها أنساق وأصول أقدم على إخراجها وإظهارها نخبة من العلماء، كالشاطبي والسجلماسي وابن البناء وابن عميرة، فقد جمعهم مذهب مالك وفكر ابن رشد، لجمع الصف وإغلاق أبواب الفتن التي طبعت(معتقدات ضالة، كما كان الشأن لدى بعض الطوائف المشرقية، وكان ابن عميرة في دهائه يسير في ركاب ابن رشد، الذي وضع بعض القوانين التأويلية، وخصوصا في كتابه فصل المقال، والكشف عن مناهج الأدلة، كما سار في هذا الركاب ابن خلدون وابن الخطيب والشاطبي وغيرهم، وكانوا يهدفون جميعا إلى توحيد كلمة الأمة، وقوة الدولة للقيام بأعباء الجهاد وتحقيق المصالح وأم الرهان الثاني فكان صياغة قواعد بلاغية مختصرة، يمكن أن تتعلم وتعّلم، لحوك

خطاب فعّال يمكن أن يحقق وظائفه الدينية، مثل الدفاع عن العقائد الدينية والوظائف الدنيوية المتعددة"[1]

المغرب الكبير من خلال عبد الكبير الخطيبي:

يعتبر كتاب: **المغرب العربي وقضايا الحداثة لعبد الكبير الخطيبي**، من الكتب الهامة التي عبّرت عن هواجس الشخصية المغاربية عموما، والنخب المثقفة وتكوينها، والكتاب عبارة عن سلسلة من أبحاث سوسيولوجيا، تدور حول المكونات الثقافية للمغاربيين في مغربهم الكبير -كما يدعوه-، وعن التطلعات والتحديات والإخفاقات التي واجهته، وتواجه اليوم روابطه وأنساقه وعلاقاته المتوارثة، التي عبرت عن وحدته حتى اليوم يقول"ونحن إذ نسجل هذا الحدث التاريخي (اتحاد المغرب العربي)، واعون بأن المغرب العربي كمجموعة جيو سياسية، قائم ككيان متميز عن المشرق، منذ القرن الثاني للهجرة، ونحن لا نريد أن نقوم هنا بجرد تاريخي، ولا بتحليل للوضعية الاقتصادية الحالية، بل فقط بتركيز تفكيرنا على القيم الحضارية، التي بدونها لا يمكن أن يتبلور أي مشروع مجتمعي"[2]

هذه القيم هي ما جعلت الباحث يبحث عنها، داخل النسيج الاجتماعي والفكري والديني للمجتمع "إذا كان علينا أن نوضح بعض ملامح القيم التقليدية للحضارة المغربية، فإننا سنقول بأنها تتسم بطابع عشائري قوي، لا يصدر عن سلوك ديني فقط، بل يصدر أيضا عن خصال التضحية، التي تسمى بالقدرية أو التفاني، وهي التي نحددها في روح المعاناة والوفاء للذات، وسنقول أيضا بان لهذه القيم التقليدية، علاقة دائرية مع الزمن، سنستشعرها ونذكرها باعتبارها توازنا (قارا وكئيبا) بين قوة الحياة ومعتقدات الأموات،

1- محمد مفتاح التلقي والتأويل مقاربة نسقية المركز الثقافي العربي ط2 2001 ص39

2- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة منشورات عكاظ ط2 يونيو 2003 ص 17

بين الطبيعة والثقافة وقد يكون تقليد الضيافة العربية، مأخوذا عن قانون قديم للتقسيم وهو تلاحم صوفي، بين الأحياء والأموات يترتب عنه قيم المجاملة الطقوسية وممارستها "[1]

وهي مظاهر تنتشر في المنطقة، كالتعلق بالأولياء الصالحين وقد سميت المنطقة ببلد الأولياء (مقابلة لنظيرتها بلد الأنبياء في المشرق)، ويمثل هذا التعلق خزّان رمزي ودلالي، يعبر عن أهم مكونات المنطقة، وهي حاضرة بقوة وكلها تعبر عن أنساق خاصة، تمثل عصب المكونات الفكرية والمنظومة القيمية لها وفي فهمها أيضا والتعامل إزاءها حاضرا أمام التداعيات والمتغيرات "في المغرب الكبير توجد ثلاثة أنواع من القوانين: الشريعة والعرف والقانون المستمد من القانون الفرنسي، قانون النصوص الإدارية والاقتصادية والمالية، الذي ينظم ميادين أخرى "[2]

فاللأعراف سلطة روحية، تستمد كثير من المعاملات ضمانتها أومصدقياتها القصدية منها، كما تمثل سلطة وإستراتجية ممنهجة لتشكيل الرأي، وبلوغ المقاصد لدى كل الخطابات يقول الخطيبي إن"الإسلام حضارة الرمز والكتاب، فالكتاب قراءة للعالم ولما فوق العالم والقراءة تفسير نشيط، بيدا أن المتحدث عن التأويل يتحدث عن التفكير، ومن ثم يتدخل الفكر والعقل في فن القراءة وهذا هو المقصود، لأن كل تأويل صراع إن لم نقل حربا تدور حول الرمز، لأنه عندما يريد أن يفرض على مؤمن أخر وعلى اللامبالي بالشؤون الدينية منهجا وحيدا للتميز والشرح وللإدراك، فإنه يمتلك في البدء سلطة قسرية ضد الغير فيرهبه ويوجّه إليه اللعنة "[3]، كما وأن السيطرة من قبل المفاهيم، تخدم خطابات المصلحة والاستغلال.

إن تشخيص الخطيبي يعيد طرح العلاقة التي تجمع الخطاب والمقاصد، فإذا كانت المقاصد هي مجموع الفضائل والقيم، فإن الخطاب سواء بتمثله لهذه المقاصد أو بها يمثل عن حساسية تفاعل غير بريء رغم تمثيله دور المخلص، إلا أن حساباته في الأخير هي

1- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة 18

2- المرجع نفسه ص21

3- المرجع نفسه ص 22

ما سيصنع فارق القيمة الحقيقي، فإذا كانت سلطة المصطلح إقحام مفاهيم بعينها لاستغلالها وإقصاء أخر منها، بدعوة سياق دلالي شمولي عام أو جمعي أو دوغمائي، فإن حال الهوية في بلدان المغرب العربي هو حال يضاف إليه تنوع ثقافي ولغوي في كثير من الأحيان يعيش حالة صراع مع الأنساق الداخلية الأصيلة، فكلاهما يكرس وجهة معينة للذات والهوية، وهو ما ترتب عنه ضياع المقاصد العامة والكلية وفتح باب الشك وبالتالي صراع بين المقاصد ومفاهيمها، هذا يؤكد من جهة أخرى التراكم والتفاعل الموجود داخليا، بين هذه الحساسيات وتداولها، يعبر مرة أخرى عن المتغيرات الواعية واللاواعية (المصالح)، التي تساير بناء الهوية على صعيد النسيج الداخلي والتفاعل مع الأخر الخارجي، التي تساهم بصفة حتمية تداول محفزات بعينها وتفعيلها كما يقول الخطيبي"إنه من المفيد إتباع سرعة مزدوجة للتعلم، سرعة ثقافية أساسية وإنسانية، بدونها لا يمكن أن يستقى جذوره لمعرفة ذاته، وسرعة العالم وسرعة أخرى مهيأة لمواكبة وتحصيل النتائج المتراكمة للحضارة الكونية، لا يوجد ثمة خيار للشعوب الشبه أمية، فإما أن تشرع في العمل بنكران الذات، وإما أن تضمحل إذ لا يكفي أن يكون التعليم منتجا اقتصاديا، بل عليه أن يتكيف تقنيا مع تطوير المعرفة "[1]

إن التعدد والازدواج، هو تعبير عن طاقة وتنوع إستراتيجي، يمثل تنوع الأدلة والوسائط التي تكفل توطين وتكييف وتهجين منجزات الاسبرانتو العالمي على أرض الواقع" فالتفكير ليس سوى تعلم الرموز وابتكارها "[2]، فان التنوع اللساني (امازيغي، عربي، فرنسي، إسباني، إيطالي...) هو دليل على تسامح مدني واندماج تفاعلي وثروة ومكسب في الوقت نفسه"ولنأخذ قضية اللغة، فعندما يكون الفرد متمكنا من الازدواجية، فإن هذه الأخيرة تكون ثروة وهبة من الثقافة ...إن التعدد والازدواجية قوة للمعرفة والتسامح، عندما يكون لها مركز ثقل محدد للهوية وتكون تعبيرا عن الإجماع، فيما

1- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة ص 23

2- المرجع نفسه ص 26

تتحول إلى عامل من عوامل ضياع الطاقات وانكفاء المجموعة، حين يتم إخفاؤها أو إنكارها إنكار الواقع يؤدي إلى التخلف والى هشاشة الصورة التي نرسمها لأنفسنا "[1]

إنها إستراتيجية يستثمر على أساسها المغاربة، على اختلاف التفاعلات والتداولات بين أقطارها، تفاعلا مؤسسا على امتلاك ناصية اللغة، لأنها مخبر الأفكار " هناك في جميع اللغات عدة مستويات للتخزين والإرسال وقد كانت اللغة دائما الوسيلة للتواصل والإبداع في ذات الوقت، فهي تقنية باعتبارها وسيلة للتواصل (صناعة الكلاسيكي للفظة العربية أو بالمعنى الإغريقي للكلمة كما يحدد ذلك نظام قواعد حسن الاستعمال)وباعتبارها إبداعا، فهي تنطق أو تكتب من طرف كاتب يصوغ الأحاسيس والأفكار، إن اللغة مختبر للخطابات والرموز، فنحن في اللغة نولد ونثغثغ ثم نستقر وكأننا في وطن ثان، إلى حد أن بعض الفلاسفة يقولون بأن اللغة منزل الكائن "[2]

تعتبر اللغة عند الخطيبي، ساحة التداول التي ينبثق عنها الكلم والمفاهيم، إنها الصياغة والحياكة التي تنتهي عندها الأفكار والمقاصد، التي تقف بها المدلولات على دوالها، إن تشكل هذا المختبر يمثل تفاعلا سياقيا إراديا، أولا إراديا للعبة تداولية تحكمها أطوار التعلم والنضج والممارسة، فهي ولادة وثغثغة ثم استقرار وكذلك اللهجة فلها دور حيوي، فيما يسميه الخطيبي بالسلم المدني والاجتماعي "نعتقد أن السلم المدني والاجتماعي يمر عبر السلم اللغوي، عن طريق التواصل بين السكان ووسائل تعبيرهم .." [3]

وهو سلم يجسد ثوابت وروابط المنطقة، ويمثل أيضا بتفاعله الموجه، سلوكا عاما استغلاليا غير سوي "وكلمة المغرب ذاتها، ألا تحمل في طياتها هوية أو تأمينه من

1- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة ص 27

2- المرجع نفسه ص 27 28

3- المرجع نفسه ص 29

التلاشي بفعل الزمن، فجعل ثقافتنا فلكلورية بمحض إرادتنا، ينم عن غريزة العنف والتبديد فينا"[1]

المقاصد: الإرث الثقافي والرمزي:

إن التفاعل والتحفيز الدلالي والتداولي في تحقيق المقاصد، والتعبير عنها بألسنة متعددة دليل على تنوع ثقافي وفكري وفني، وتعدد أشكال التعبير هو ما يشكل المدلولات والمفاهيم، القائمة على فعاليات ومعطيات تاريخية وملحمية في المنطقة، إذ تعمل الأخيرة على شحن الإرادة والعزائم، لإنجاز تنموي نهضوي وفكري واستغلالا أمثل للمقدرات وللمقاصد وحكمة التجاوز، هو ما تتوقف عليه الطموحات ويحقق مكانة الحاضر يقول الخطيبي "ولنضرب مثلا بالفنون التقليدية، فهي إحدى ثرواتنا المتداولة قرنا بعد قرن، من قبل الأموات الذين يومئون إلينا، إن كل كلمة تم التفكير فيها، هي في الحقيقة انتصار على صمت الأموات، إلا أنه يتعين علينا، أن نتعلم من هذا الصمت أشكالا جديدة للحياة"[2]

إنها الرسالة أو المسؤولية الملقاة على عاتق الأجيال " أن ينتمي بالضرورة إلى التنكر الذي يؤدي إلى إرباك الفكر الأكثر تبصرا"[3]

ومن هنا يفتح الخطيبي حواره مع التراث عموما، وهو في نظره مشروع له بوادره في المنطقة، ولأنها البوادر أيضا على وحدته، تقول الحكمة يوجد بين الرجال من التطابق هو الاخفى فهم يخفون تشابههم، ولكنها حكمة تخفي أن هذا التطابق، قد يخفي توجه خطاب منفعي، فكما تتفاعل الأمم وهي سنة كونية، تلبية للعقد المدني فكذلك يكون التفاعل سلطة وتعال وانفصام، يبرر تشضي المفاهيم "إن ما يستأثر اليوم بكلمتي المفاهيم وإبداعي هي الإعلامية والاتصال والتنمية التجارية وتكون هذه المدركات الذهنية جنسا وقحا، يعبر

1- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة ص ن

2- المرجع نفسه ص 30

3- المرجع نفسه ص 31

عن عملية البيع، كفكرة رأسمالية قصوى كوجيتو البضاعة"[1]، وانحراف التداول عن المقاصد عقدة يبررها فراغ فكري هستيري، للتحقق الذات ذاتها، مهما كانت الوسيلة"إن الرجال متشابهون، قبل أن يكونوا مختلفين وهذا موقف مبدئي وليس واقعا، لأن الرجال والمجموعات لا يفهمونه هكذا، بل ينصب على العكس من ذلك كل إرادتهم على الانعزال أو التميز عن الآخرين، فهم يشعرون بأنهم مختلفون قبل أن يشعروا بأنهم متشابهون وعندما نريد أن نتميز، بأية طريقة عن الآخرين فذلك يعود إلى أننا نريد أن نضع حدا بيننا وبينهم، إذ لم نقل بأننا نريد أن نفرض سطوتنا عليهم أو على الأقل، أن نفرض عليهم مبدأ التراتب، نحن ننطلق من فكرة أن التشابه بنية أولية ونهائية لكل مجموعة بشرية، بنية تتضاف إليها خصوصيات ومميزات كل عرف وشعب وحضارة، فهي مثل شجرة تتفرع جذورها، حسب نوع الأغصان والأغصان كما علمنا التاريخ ما تفتأ أن تغطي جذع الشجرة وآنذاك تبدأ إرادة فرض القوة بين الأغصان بعضها على البعض الأخر[2]

إن ما يحقق مصيرا مشتركا، هو ما يتحقق من مقاصد مرجوة، تتفاعل وتتجاوز أطرها المفاهيم الضيقة، هذا ما يختتم به عبد الكبير الخطيبي كتابه "وما يستدعي التحليل والتفكير، هو نقل الأفاق وعدم النظر في هذه الحالة الطارئة، باعتبارها مشكلة أو نهاية مأساوية تنبئية، أو سعادة غامرة للبشرية للمستقبل، بل باعتبارها موقف عمل على أنفسنا وعلى أشباحنا أو على معوقاتنا، وعلى قيمنا الحضارية وهويتنا الأكثر تجذرا ..إن النقاش الحقيقي، لا يبدأ إلا من خطورة الرهان"[3]

الصراع الفكري\الصراع الرمزي-مالك بن نبي:

من رواد الفكر العربي الحديث، الذين أسهموا في الفكر من منطلقات تداولية، المفكرالعربي مالك بن نبي، إذ تعتبر أبحاثه البديات الأولى، التي مارست وتعاملت مع هذا المستوى التحليلي بعمق عربيا في مشروعه النهضوي، القائم على صناعة الأفكار

1- جيل دولوز الفيلسوف المرتحل مجلة مسارات فلسفية تر محمد عياد دار الحوار سوريا ط1 2004 ص 43

2- محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة ص31

3- المرجع نفسه ص34

وصراعها، لقد عاش مالك بن نبي محنة الاستعمار مغاربيا وعربيا، وعايش صراع الأفكار الذي كانت تديره الدوائر الاستعمارية، مستغلة الجهل المؤسس لتفعيل خططها ومبرراتها.

إن مسالة التداول عند مالك بن نبي، تتأسس من اللغة والخطاب والأساليب التعبيرية المتعددة المستخدمة، إذ تستغل هذه الدوائر أحدث الوسائل والتقنيات في ذلك، ممارسة تداولات معنوية خطيرة، تنزع بها إلى خلخلة الأفكار، بين الوجود والموجود وبين ما هو موجود وما ينبغي أن يكون ويوجد، لقد تصدى بحكم موقعه مفكرا ومحللا لهذه الأفكار، وأبدى مُكنة مميزة، في تشخيصها وإظهارها على حقيقتها، ووسائطها التي تتستر بها، وهي أسباب تكفي لتفعيل جهل مؤسس "لأننا تعوّدنا بمقتضى العقل الذري، الذي يجري الأشياء أن لا نرى أن الجزئيات التي تقع (حسنا)، تتبع من كليات لم تصل بعد إلى عقولنا، كما لا نرى من ناحية أخرى، وبسبب تخلفنا الاجتماعي أن العالم الذي نواجهه ونعيش فيه مخطط، أي أنه عالم لا تأتي فيه الأشياء عفوا، وإنما كنتائج لخطط محكمة"[1]

الصراع الفكري: تداولات مقتضيات وأحوال:

يقدم مالك بن نبي توصيفه لهذا الصراع، في مؤلفه الموسوم: **الصراع الفكري في البلاد المستعمرة** ويعتبر الكتاب ساحة للعبة الأساليب المتداولة في هذا الصراع، وهي تجارب خاصة خاضها شخصيا مع دوائر الاستعمار، استطاع من خلالها فضح مخططاته، لقد أتقن مالك أساليب الاستعمار وواجهه بها، حتى وهو يكتب عنها، فقد كان يتحرى ذلك "عندما يكون المرء بحيث يستغل الاستعمار كلامه، كما يستغل صمته، فهذه النفحات تعتبر إذن محاولة للتوفيق، بين واجب الصمت وواجب الكلام "[2]

تقوم الأفكار المتداولة في ساحة الصراع في منظور مالك على صنفين متصارعين، الأفكار المجردة والأفكار المجسدة، وتسعى دائرة الخطاب استغلال محفزاتها، من خلال

1- مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة دار الفكر دمشق 1401ه 1981 ص 34

2- المرجع نفسه ص 126

صوره المحتملة "إننا ذكرنا أن الاستعمار مُخرج، لا يرى أن يقع الضوء على المسرح حينما يدور فيه فصل من فصول الصراع الفكري وإذن، سوف يكون من المفيد أن وجه بعض الضوء على من يقوم بدور فيه، حتى لو كان ضوء شمعة جيب، محاولا بذلك تجلية مهمة الصراع الفكري في وقت مناسب، أعني في الوقت الذي يجد العالم فيه نفسه مضطرا لخوض معركة الأفكار "[1]

والصراع هنا هو صراع تداولي في الأساس " علينا أن نشكّل من وراءه معركة لأنفسنا وعليها أيضا أن تتضمن كيف ننشئ أفكارا في مجتمعنا والثانية كيف يجب أن نفهم أسلوب الاستعمار في الصراع الفكري حتى لا يكون له أي سلطان على أفكارنا [2]:

إنه الصراع الذي يعّبر عن الحضور الفكري والوعي، إزاء ما تعيشه الشعوب، من سبات وتخذير جبري، عاثت فيه الأفكار المنحرفة أرضه دون استئذان "إنه ينبغي أن نفهم الفرق الشاسع، بين موقفين موقف من يريد من الماء شيئا تتطلبه تغذية جسمه، حينما يعطش وحاجة ترابه حينما يزرع، وموقف من يريد زيادة على ذلك، أن يعرف ما هو الماء ك –ماء– ومن أي عناصر يتركب وتحت أي شروط يتم تركيبه، فالفرق بيّن يين موقف من يعلم تلقائيا كيف يتصرف الشيء في حاجاته مثل الماء وبين موقف من يحاول أن يتصرف في الشيء ليس طبقا لحاجته فحسب، بل أبعد من حاجاته البسيطة أيضا "[3]

المقصد والتداول القيمة المضافة:

لقد أشرنا في الفصل الأول عن مدلول المقصدية والتداولية، كيف عبر كل منهما عن منظوره السياقي بضوابط القيمة المحققة، من خلال القيمة المعنوية، ومن خلال تحقيقها لذاتها، وكلاهما في ساحة الأفكار يعبران عن صراع المفاهيم :مجردة ومجسدة، يضيف مالك بن نبي السياق التداولي الخاص لهذا التفاعل، بين الأفكار وهو السياق النفسي الذي

1- مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ص 20

2- المرجع نفسه ص ن

3- المرجع نفسه ص 32

يحيط بالصراع يقول "إن المختبرات التي تقوم على علم النفس، توجه هذه العمليات بكل دقة، حتى يكون فصل من فصول المعركة في بعض الأحيان قريبا من التجربة، التي يجربها علماء الحياة على بعض الحيوانات الصغرى، لإكتشاف حقيقة من حقائق علمهم، وهكذا يصبح الكاتب الذي يحاول نشر فكرة، حيوانا تجرب فيه بعض وسائل الصراع الفكري، ولا يكون طبعا لهذه التجربة العلمية من نوع الخاص أي صدى في الشارع أو في الصحافة"[1]

وهنا يشير مالك إلى حال الكاتب، وهو يتصدى للأفكار دون أن يعي لعبة الطرف الأخر، وهو يشير إلى الاستعمار حيث سيكون من السهولة على هذه الدائرة، عزله ثقافيا وبثّ اليأس فيه من مجتمعه، الذي لا يستجيب ولا يريد أن يكون كذلك، فيصبح المجتمع متواطئا في نظره، وهكذا ينتهي الكاتب وهو خائب ومكسور، إنه الإغتيال والعذاب الأشنع "يبقى سرهما في خفايا النفوس المحطمة وفي أوضاع أدبية ومادية أضر بالكاتب وبأسرته من الشنق أو الإحراق"[2]

فإما أن ينتهي هذا الكاتب كذلك أو ينتهي من حيث يريد أو لايريد"...أمام نوع من الحيوان مزود بضمير فيه شق، كذلك الشق لصندوق الصدقات، من حيث توضع فيه الصدقات، والاستعمار يلقي في هذا الضمير ما شاء من النقود، حتى يسّخره في تلك اللحظة، لما يريد تحقيقه في جبهة الصراع الفكري"[3]

يشّخص مالك تلك التفاصيل، التي تحكم تداول الأفكار، وتخرج عن مقاصدها بمعادلة دقيقة من الخطاطة التي وضعها اللساني رومان جاكبسون لتداول الخطاب بين المرسل والمتلقي "وهكذا نجد أنه عندما يرتفع الستارعن حدث في الصراع الفكري، فإن هذا الحدث يبدأ كمسرحية ذات شخصيات خمسة: فكرة كشفت عن وجودها المراصد

1- مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ص 44

2- المرجع نفسه ص ن

3- المرجع نفسه ص 44 45

المختصة بالصراع الفكري وشعب يجهل دخولها على المسرح وقيادة تتجاهلها وصاحبها الذي يحاول تبليغها والاستعمار الذي يحاول خنقها"[1]

ولا ينسى أن يعرض لأفكاره بالأدوات والآليات المنهجية، التي تحقق المقاصد المرجوةوهي معركة بوادرها نفسية، ولهذا يؤكد على خطورته هذا الخطاب (علم النفس)، إذ يمثل منطلقا أساسيا في هذه المعركة، حين يتعامل مع ضحيته إذ"يصوب مدفعيته على اسم الكاتب، ليصيب فكرته، بحيث يصبح الاسم نقطة القياس، لتوجيه خط النار لمدفعيته"[2]

ولتشويه هذا الاسم تعمل هذه الدوائر على كل ما من شأنه تحقيق ذلك، شأن الشعوب عندما ترضخ وتصبح قابليتها للاستعمار قناعة وقدرا"إنه حينما تبتدئ المعركة ضد فكرة، فإن اسم صاحبها لا يستخدم كما ذكرنا إلا في توجيه النيران ولهذا يوضع في وسط المرآة في مركز تلاقي الإيحاءات، التي يراد عكسها عليه، كي يعكسها هو بدوره على الفكرة المقصودة بالذات"[3]

وعلى مستوى الشعوب، إذ يستغل المستعمر "نفس الأوضاع النفسية فهو يثير الغضب الأعمى عند الجماهير ويغذي شهوات القادة ومن الواضح أن هذا الجهاز يظل خفيا لا يرى، لأنه مقيم في أعماق أنفسنا كامن في استعدادنا لتقبل الإيحاءات، التي من شأنها أن توجه سلوكنا، فهناك مختبرات متخصصة في الكيمياء السياسية، تخصصا عميقا تعد تلك الإيحاءات وتشحنها في شعورنا بالطرق المناسبة، ويكفي أن يضع أحد الأخصائيين أصبعه على زر خفي فتنطلق في شعورنا شحنة من الغضب والثورة أو من

1- مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ص 47

2- المرجع نفسه ص48

3- المرجع نفسه ص 57

الإجلال والخشوع، حسب ما تكون الشحنة مجرد عوامل نفسية، تسلط على إحساس الجماهير أو نقود تصب في ضمائر بعض القادة"[1]

هذه أراء ومواقف لمفكرين مغاربيين، تناولا قضايا فكرية عن أوطانهم، مستندين الى تشخيصات من منطلقات منهجية وتحليلية، تداولية مقصدية في الأساس، وهي حاضرة معروفة مطروحة اليوم بيننا، تعيش فينا ونعايشها، والعبرة كما قال مالك بن نبي أن ندرك وأن نحسن التعامل والتفاعل والتداول إزاء الأفكار، إننا لا زلنا مستعدين لنصرف من الوقت والمال والفكر دون جدوى كما يقول بن نبي .

1- مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ص 68

الفصل الثاني
تمثلات على الصعيد النقدي

بوَادر مقصدية في النقد المغاربي المعاصر:

لا يختلف إثنان في أن معضلة النقد الأدبي الحديث والمعاصرالأولى، هي معضلة المصطلح، هي معضلة وتحدٍّ في الوقت ذاته، إذ تواجه المعرفة والفكر بخصوص المنطلقات، التي يتفاعل بها هذا الحقل إزاء تفاعله وتداوله مع موضوعاته، كيف ينظر النقد إلى فعالياته وهي تستند إلى معارف ومفاهيم الأخر؟ولعل الجاحظ يضعنا أمام تشخيص هذه المعضلة، من حيث تداول المفاهيم يقول"ولم تفترق الأمور في حقائقها وإنما افترق المفكرون فيها ومن أغفل النظر وأغفل مواضع الفرق وفصول الحدود فمن قبل ترك النظر ومن قبل قطع النظر ومن قبل النظر من غيّر وجه النظر ومن قبل الإجلال ببعض المقدمات ومن قبل الإبتداء النظر من جهة النظر واستمام النظر مع انتظام المقدمات اختلفوا"[1]

يتحدث النقاد الغربيون، عن مسالة أخرى في التداول وهي كيف تتفاعل المفاهيم مع المتغيرات، يتحدث الآن روب غرييه عن الرواية الجديدة وتفاعل الوصف إزاءها "قد تغير دور مكان ودور الوصف تغيرا جذريا، فبينما كانت الأبحاث التي تهتم بالوصف تجتاح الرواية، كان الوصف يفقد معناه التقليدي، لم يعد الوصف الآن مجرد تعريفات تمهيدية، تدخل القارئ إلى الكتاب، لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر، التي تتميز بشيء من الأهمية، وتعبر عن شيء ما، أما ألآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء، لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى أو على الأقل هذا ما يحاول كتاب الرواية الجديدة، لقد كان الوصف يدّعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة "[2]

لقد لاحظنا صور تداول النقد العربي لمصطلح الخطاب، عندما تحدثنا عن المقصدية وعلاقتها بالخطاب، فالتداول بدء مضطربا، في التعامل معجميا ودلاليا مع المادة في

1- الجاحظ كتاب الحيوان تح عبد السلام هارون دار الجيل بيروت 1996 ص299

2- الآن روب غرييه نحو رواية جديدة ص 130 نقلا عن الطاهر رواينية سرديات الخطاب الروائي المغاربي ص 299

ربطه بين تداولات عدة كفن الخطابة مثلا أو تقصي معانيه من القرآن أوالشعر مثلما وقفنا عند تفسير الزمخشري (فصل الخطاب: القصد) أو ما قاله الرازي "أنه ما يعبر من كون المتكلم قادرا على التعبير أو ما ذهب إليه البعض في تقدير معنى لحن القول أنه ما يقدر الكلام ليتم الاستدلال به وذلك بنوعيه: إما تتميما للكلام به وإما لتصحيح التأويل... أو أنه تقدير لمحذوف"[1]

إذا كان الخطاب قد استفاد أخيرا كما هو عليه اليوم بإصطلاح واضح، وذلك من تعدد واختلاف المفاهيم، لتنتهي في الأخير إحالته ضمن كيفية تداول أو تبليغ موضوع ما مبلغه، فإن الأحوال التي تدرك بها مقاصده، تترتب عن أفعال التداول، أي بإختلاف المفاهيم التي توجّه الموضوع نحو زاوية دلالية قصدية معينة .

يعتبر السرد من الموضوعات التي أشكلت على النقد الأدبي الحديث حيزه التحليلي، الذي إستأثر به مطولا في مقاربة أشكال التعبير وأنواعه، بدأ الأمر بالخصوص عندما إتجه النقد الأدبي يعرف إشكالية منابع وأصول وأنساق داخلية، أصبح على النقد أن يستجيب ويجيب على الأسئلة المطروحة، إزاء منطلقاته التي يستقيها من معارف متعددة، أي أن الأمر أصبح يمس تعاطي النقد للمفاهيم والتجليات التي تشكل استدلال أي معرفة، والمعلوم أنها في النقد تستقى من معارف لها استقلالها المعرفي الخاص. بدأ الأمر خصوصا مع الأصوات المنادية باستقلال الأدب وتحرره الذاتي وهو ما عرف أخيرا بأنساق دلالية بديلة جديدة، تعرف بالأدبية أو الشعرية والغاية كانت أن تصبح هذه المنظومة الجديدة، بديلا عن النقد الأدبي .لقد كانت النواة الأولى من البحوث اللسانية التي قادها دوسوسير وتلامذته، كشارل بالي مؤسس الأسلوبية الذي قدم هذا العلم بديلا عن النقد الأدبي، ببساطة كان انتقالا سريعا وتجاوبا أوسع من فوضى الموسوعة إلى نظام المحايثة من السياق إلى النسق من التاريخ والمعيار إلى الوصف.

1- ينظر عبد القادر شرشار خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ص 30 وما بعده

لقد كان التغييرإذن، داخل النقد وموضوعات التحليل، التي لم يعد قادرا أن يستجيب ويواكب كثافتها الدلالية الداخلية، المتداولة خاصة في ساحة اللغة، فلم تكن تحضى هذه الأخيرة اهتمامه، وبظهور الأساليب الجديدة التي فرضتها التغيرات، كان لا بد أن يستجيب النقد لها، وهذا ما لم يحدث وبالتالي كانت بداية إفلاس استدلالي معهود، لقد كان الأمر مشابها في البلاغة العربية، إذ كانت تمثل قواعد النقد، كون أن البلاغي هو ذلك الموسوعة التي تأهله ليكون أهلا لعلوم العربية فهو بذلك أهلا للبلاغة، والمعروف أن قواعدها حصرت في النظم (قصيدة عمود الشعر) والإعجاز البياني *للقرآن الكريم*، فلما ظهرت فنون وتداولات لأساليب جديدة، لم تستطع أدوات النقد أن تجاري لغتها كظهور المقامة، والحال أكثر بظهور فنون نثرية حديثة : فن المقال، الرواية، المسرحية، القصة، السينما، والصورة عموما.

ومن هنا بدأ ظهور نظرية الأجناس الأدبية، ليتم تصنيف الأساليب الأدبية وتمييزها، ولعلنا نلاحظ فيها توسعا للفنون النثرية " فأصبح بالإمكان دراسة النصوص، بصورة مشتركة بين عدة ميادين، وذلك مثلا بتحليل الخصائص الأكثر، عمومية التي تتصف بها النصوص واستعمال اللغة، وما أن يتم هذا التحليل حتى يصير بوسعنا أن نتفحّص عن كثب، التقاطه الذي يمكن أن تتباين فيه النصوص، من حيث البنية والوظيفة"[1] ويحيل الأمر على أسباب تاريخية وفكرية بحتة، لأن كل عصر له أشكاله وأساليبه التي تعبر عنه. لقد كان نصيب السرد أوفر في العملية النقدية باستقلاله كتخصص، إذ يحيل على تداوله اللغوي الخاص على موضوعاته، بأدوات وآليات تحليلية يتفاعل فيها الوظيفي بالدلالي، وهو يمتلك اليوم خطابه الخاص المعروف بالسرديات أوعلم السرد، وهويعتبر أحد التوجهات الاستدلالية الناجحة الخاصة بأطروحات الأدبية والشعرية التي نظّر لها المؤسسون الأوائل، كما ويعتبر استدلالا على مستوى المنظومة المنهجية، إذ تطرح السرديات نفسها مثالا عمليا، لتفعيل النظري بما هو إجرائي عملي، وتحقيق ثوابت

1- تون اقان ديجك النص وبناءه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص \من النص إلى الخطاب\ تر انطوان أبو زيد مجلة العرب والفكر العلمي ع5 1989 ص 63

وقواعد تشمل الحركة الفعلية للنوع الأدبي أي شكل التعبير(الرواية) والممارسة التي تعقب ذلك .

بدأ الاهتمام حديثا بهذا الحقل عربيا، وهذا بعد ظهور فنون نثرية حديثة، فكانت البدايات بسيطة على مستوى الإبداع، وهي محاولات بدأت لتواكب بوادر الإصلاح والنهضة، على أن البداية كانت صعبة، لطرح غير مألوف في تلقي هذه الفنون، ثم بدأ الإهتمام ينمو ويتسارع، لأنها أصبحت تعبر عن تطلعات مستحثة، هذا الإستحثاث عُبّر عنه بأشكال تعبيرية جديدة، تعكس حقيقة موضوعاتها، المتطلعة إلى تغيير يمس نواحي الحياة والتعبيرعن المواقف وقضايا الالتزام، كان ذلك كفيلا بأن يسجل مواقفا تطالب تغييرا اتجاه الأساليب، ولغة التعبير المتداولة وتفاعلها الداخلي وأثره على الفعاليات الخارجية، إذ للكلمة دور وللرأي دور في صنع القرار، لقد تحررت الكلمة وتحرر الرأي من الإلتزام أو بنوع منه (محمود درويش قتلتمونا بشعر الثورة)، وأصبحت الكلمة إما مخاتلة خادعة، لأنها انقلبت عن التزامها أوانها أصبحت مكرهة على الصمت، تمارس الكلام وثورتها في مدلولات تأملية صافية، تنتظر غدا يوم جديد.

السّرد والمقصدية:

شكّل السّرد في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، حيزا أساسيا بتعاطي النقد إياه، وهو انشغال تعبر عنه أبحاث واسعة تنتشر في ساحته، وأقلام باحثين مميزة تصنع الإبداع في هذا الحقل، كما ويمثّل مادة رمادية واعدة، تغطّي اليوم ساحة النقد العربي المعاصر، في ظل غياب فعاليات أخرى، وذلك بطرحه الممنهج وهو يعكس تكريس الخطاب في أخطر وسيلة فنية (التداول)، بحيث أكسبه تفاعلا مع الأنساق السردية، التي تتوفر عليها المدونة العربية قديما وحديثا، وذلك مع غنى الساحة السردية خصوصا اليوم والأدبية والفنية بتداول موضوعاتها الحسّاسة، ومراجعاتها واستدراك ما أشكل فيها من أراء، بل تحذو البحث اليوم امكانية الوصول إلى قطيعة وولادة، قطيعة مع النماذج الأولى المؤسسة عن ثقافات الأخر وولادة تحيل على ذاتها.

لقد كان من وراء هذا العمل، نخب اقترنت أبحاثها تحديدا بما يمثل ويحيط دائرة التداول، التي تجري فيها مدونة السرد، مدونة لها أنساقها وموضوعاتها وتداولاتها المختلفة، والحديث عن أفق التداول وتمثيلاته في السردية العربية الحديثة يجعلنا نحيل على تجربة مميزة نوعيا وفنيا إزاء تعاملها وتداولها للسرد، وهي تجربة الكتابة (إبداعا ونقدا) المغاربية، فما هي طبيعة التداول المتعامل به في هذه الكتابة؟ وماهي الطرق التي تفاعلت بها هذه البحوث مع المصطلحات السردية إزاء المفاهيم؟ التي تداول على استعمالها الباحثون في هذه البحوث إزاء خصوصية المدونة العربية.

سعيد يقطين:

من الأسماء المتداولة عربيا في هذا النوع من البحث، تجربة وتخصصا الباحث سعيد يقطين، وهو من الذين أسهموا بتقديم هذا التخصص، والتعريف به في النقد الحديث والمعاصر بحثا وتأليفا، كل ذلك بدأ من الأعمال الأولى، التي تلقاها النقد العربي من أعمال الشكلانيين الروس، التي استطاعت أن تشد إليها الاهتمام عالميا، وذلك بتعاملها الخاص مع الأنظمة السياقية، التي كان النقد تحت سلطتها وعيا أو بدون وعي .لقد تمكنت أبحاث الشكلانيين من أن تتجاوز إشكاليات النقد، المتعلقة بالإلتزام والدوغمائية والوصاية باستراتجيات استدلالية حررت فعل القراءة وعمل التحليل، وحررت الدلالة من موضوعات الحقيقة المسبقة، وقد نجحت في ذلك بل استطاعت أن تحقق تفاعلها الذاتي، وتحقق وتيرة متسارعة في التداول، بظهور أنسقة متعددة على غرارشعرية تودوروف، التي استلهمها من رفض فاليري ربطها بالشعر وإعتبارها بنى تتشكل منها المدونة "لولا الشعرية، فلن يجد الناقد أرضية نقدية يقيم عليها أحكامه، سوى كونه كائنا اجتماعيا"[1] كل ذلك كان له نصيب في الساحة النقدية العربية الحديثة، كارهصات أولية تحدث عنها سعيد

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 149 يقول نجيب العوفي " ولا أدل على هذا الاختلاف الأساس من أن مصطلح الشعر أو الشعرية \ البويتيقا \\\عند اليونان كان يعني القصيدة الدرامية مما يوسع من حقله الدلالي والاجرائي ويجعله مستوعبا للشعر والسرد في أن واحد يضاف إلى هذا إن فنونا أخرى محبثة للأدب كالموسيقى والرسم والنحت والرقص ...كانت تمثل رافدا احتياطيا وأحيانا ضروريا للأدب والدرس الأدبي ولم يكن لهذه الفنون حضور في بيئتنا العربية " نجيب العوفي ظواهر نصية عيون المقالات الدار البيضاء 1992 ص07

يقطين في تجربته مع هذه الأعمال، وصلتها بأبحاثه السردية ومواقفه منها بعد ذلك، وان كان هذا الأثر قد تشكل على صعيد القرءة والمتابعة والمراجعة، فعندما يحيل مثلا في عرضه لمشروع جيرار جينيت السردي، فهو يعرّف به ويستدرك عليه باستدلالات تتوافق والأحكام التي صقلتها التجربة، إدراكا منه أن طبيعة الأنساق تتعدد وتتحول لتشكل خصوصيتها، وفي هذا السياق يتعرض سعيد يقطين لمكونات السرد التي وضعها جينيت وتقسيماته، التي خص بها مشروعه السردي، وكيف أن المفاهيم التي استخدمها لا تخدم إلا نزوعه أو فهمه الخاص للطرح البنيوي، وهو ما لا يتوافق مع اختلاف الأنساق وتعددها، عدا أن جينيت لا يعطي أهمية للفروق بين تقسيمات ومكونات السرد، يقول سعيد يقطين عن هذه التقسيمات (يقترح أن تكون بمسمى النص والخطاب) "لقد كان الأساس الذي بنينا عليه التمييز بين الخطاب والنص، يرتهن إلى:

أولا- انطلاقنا من البويطيقا، بإعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي، وإن كان نطاق عملنا ينحصر في السرديات، بصفتها فرعا من تلك النظرية.

ثانيا- تشبعنا بالروح البنيوية، كما تجسدت في الأدبيات الغربية، وتعاملنا مع إنجازاتها بكونها تمثيلا لحقبة جديدة في التفكير والتنظير، ويظهر هذا بجلاء في التمييز الذي كان أساس تحديدنا لكل من الخطاب والنص"[1]

فالأمر بالنسبة لتداول يقطين، يتجلى في استدلاله بمفهوم البنية، الذي قاده إلى تقسيمات بديلة، لأن ما جاء من طرح تداولي حول البنية من أنساق (فلاديمير بروب، ليفي شتراوس، غريماس، تودوروف، بارت، جينيت)، ويبدو أن هذه التداولات قد اهملت التعاطي الكافي مع مسألة التقسيمات، التي تقوم عليها العملية السردية(القصة .المحكي. السرد)ويذكر سعيد يقطين هنا جينيت خصوصا" ..كان أغلب البنيويين (وخاصة جينيت في مجال تحليل السرد) لا يفرقون بين الخطاب والنص ويعتبرونهما شيئا واحدا، لأنهم كانوا يركّزون اهتمامهم على البعد-النحوي- أو ما يحدد -سردية -العمل السردي ولم

1- سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 2005 ص 117

يكونوا يهتمون بالبعد –الدلالي–، كان هذا في السبعينات إما في (ما) بعد فقد حصلت تطورات أخرى، استفدنا منها في تطوير تصورنا للسرديات، كما حاولنا تحديد مكوناتها في جل أعمالنا "[1]

يؤكد سعيد يقطين استدلاله على هذا التقسيم، لأنه يستدرك تلك الثغرة التي وقع فيها أتباع البنيوية، وهي مسألة تبرر نزوع يقطين إلى النظر أكثر، فيما يتعلق بالمستوى الدلالي "لجأت في تحليل الخطاب وانفتاح النص إلى ربط الخطاب بالمظهر النحوي والنص بالمظهر الدلالي وكان منطلق هذا التمييز، يرتهن إلى إيماني بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف(الخطاب) وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص) لقد سهل هذا التمييزعملية التفريق بينهما، إجرائيا ونظريا وذلك لأني كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص، بإعتباره موئلا للدلالة وأساسا للانطلاق إلى الإهتمام بجوانب أخرى، تتجاوز الراوي إلى الكاتب والمروي له إلى القارئ والبنيات السردية إلى الدلالية وصيغ الخطاب إلى بنيات النص، وكان انفتاح النص أساس ذلك التمييز، الذي سمح لي بالحديث عن التفاعل النصي (التناص)، من خلال التمييز بين البنيات النصية عبر تعريف أوسع للنص لأنه أشمل من الخطاب"[2]

ومن هنا تظهر بوادر التداول على مستوى التصنيف (الإستدلال)، ومقصدية المفاهيم التي تعمل على إنجاز الدلالة، لم يكن سعيد يقطين بدعا في هذا الرأي، بل إن القناعة موجودة، بقوة تزكية الدور الأساس الذي تقدمه استدلالات النص الداخلية، التي ينبثق من خلالها المعنى، يقول عبد السلام المسدي "إن العلاقة بين النص والمعنى، هي علاقة تسام وتعال للنص فوق المعنى...مما يجعل البنية الدلالية في النص، تقوم على(فلسفة غائية)،

1– سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط

2– المرجع نفسه ص ن ص 117

وذلك على النقيض من التصور القديم لوظيفة النص، التي تفترض العلية في اللغة وتعتبر: \إن الظاهرة اللغوية حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود"[1]

إن طرح مسألة تداول: النص والخطاب \النص والمعنى، هو طرح يستدل على سياق مقصدي، تتداول فيه المفاهيم نحو جهة دلالية معينة، وتتولى بيان المعنى أو عرض المعنى كما يصف الغذامي وهو يستمد من الجرجاني فكرة العرض والغرض، إن الغرض بالنسبة للغذامي "يحررنا من هيمنة المعنى وسيادته ...وهذا تصور يرفع النص ويقرر سيادته على المعنى وليس المعنى في هذه الدلالة كلها إلا إفرازا للنص وليس العكس"[2]، ليس ذلك فحسب بل إن التداول –حسبه– هو ما يعبر حقيقة عن اقتران الغرض بالمقصد (وهو يصطلح على التداول بالخطاب)" لكي يكون الخطاب عتقا للأشياء(ولنا أيضا)، لا بد أن ننطلق من الخطاب نفسه، وليس من خارجه أو من حدث يفترض فيه الأسبقية على الخطاب، وهذا يتسنى عمليا من خلال مفهوم (البنية)، التي يأتي المعنى لاحقا بها، لأنه لكي يكون المعنى ويجد، لابد أن ينطق به أو يكتب"[3] بل ويتأكد الأمر مع سعيد يقطين في تعامله مع المفاهيم، فعندما يحيل على السرد ومفهومه فهو يحيل على محمولاته التداولية، التي درج عليها داخليا يقول" إن اختيارنا مفهوم السرد، ليّكون المفهوم الجامع لمختلف الممارسات، التي تنهض على وجود مادة حكائية، يرتهن إلى انطلاقنا من مقولة الصيغة، التي توظف في تقديم المادة الحكائية وليست الصيغة هنا غير السرد، الذي يضطلع به الراوي وذلك على اعتبار، أن صيغة السرد هي المقولة الجامعة، التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية ومن خلالها أخيرا تتجسد (بغض النظرعن بعدها، الواقعي أو التخييلي)، وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع وتبعا، لهذه التحديات يغدو

1– عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه والمختلف المركز الثقافي العربي ط1 1994 ص 35

2– ينظر عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه والمختلف ص33و42

3– المرجع نفسه ص26

السرد العربي، هو الجنس الذي توصف فيه صيغة السرد، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، ويحتل فيه الراوي موقعا هاما في تقديم الحكائية"[1]

سرديات جيرار جينيت عند سعيد يقطين

لأن المفاهيم تتلون بالحقب، ولأن –روح البنيوية– مقدورا بالتداول تجاوزها أوالأصح تجاوز مفاهيمها، والتداول المقصود به هنا إتاحة التجاوز، بذلك يمكننا ونحن نقارب النص، أن نغير المفاهيم وموضع استدلالاتها، هذا ما يقرره مبحث السرد عند سعيد يقطين، إنها روح البنيوية وبصمتها إذ تبصمها أصابع الباحث، وهو يقف عند مدونة مفتوحة على التفاعل والتدول، وتداخل بين انسقة الماضي والحاضر، وشغف بإكتشاف مظانها المجردة، لقد كان التغيير يسير بوتيرة متسارعة داخل السردية، يتحّدث بارت عن بنية القصة بالطريقة الاستقرائية، التي تبحث عن التعميم (استقراء بروب تحديدا)" ..يصر هؤلاء، على تطبيق الطريقة الاستقرائية على القصة وعلى البدء أولا بدراسة كل القصص المتماثلة في عصر من العصور، وفي مجتمع معين للإنتقال، فيما يعد إلى وضع نموذج عام، برأينا إن وجهة النظر التبسيطية هذه، هي وجهة طوباوية، فالألسنية بالذات وهي التي عليها أن تعمل على أكثر من ثلاثة آلاف لغة تعجز عن القيام بذلك، لذا فإنها تطرح الطريقة الاستدلالية، كطريقة تحليل ومذاك بدأت الألسنية تتكون فعلا، وتتقدم بخطى جبارة، بحيث إنها توصلت إلى استكشاف وقائع لم تكن بارزة بعد"[2] إن نوعا من هذا التفاعل، هو ما سيحدد مقصدية الأنساق، وصلاتها بحاضرها وماضيها والتداول على مكوناتها الاستدلالية، إنها ما تشترك فيه الأنساق كاملة للإبانة عن طاقاتها وإمكاناتها الدلالية، التي تتفاعل بتجاوز أشكالاها، وفي هذا الصدد يشير ليفي شتراوس إلى شكلا نية فلاديمير بروب، الذي كانت تصبو مقارباته إلى أن تكون معيارية، والفرق الذي يجمعها ب "البنيوية حين قام بنقد مورفولوجية الخرافة، فحسب تحليله فالشكل يعرف بمقابلته

1– سعيد يقطين السرد العربي قضايا واشكالات علامات ج29 مجلد 8 سبتمبر 1998 ص87

2– رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص مجلة العرب والفكر العالمي بيروت ع05 1989 ص 18

لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها، إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي، بإعتباره خاصية من خصائص الواقع"[1]

ويعتبر أن اهتمام بروب كان منصبا على المقاربة النظمية، على حساب المعنى الغرضي لإستحضار دائرة التداول في تناوله للسرد، يناقش سعيد يقطين تعامله مع المصطلحات ومفاهيمها، ويستدعي سياقا تداوليا خاصا عندما يقابل هذا التداول مع ماهو مطروح عند جينيت، وهو العارف بلعبة تداول هذه المفاهيم، لأنه أيضا تعامل معها، وهو يشير إلى ذلك عند تعرضه لثنائية النص والخطاب، يقول"نرى أن العلاقة بين الخطاب والنص متعددة، فهناك من يرى أنهما شيء واحد، أو يرى أن النص أعم من الخطاب، وهو التصور الذي أدافع عنه، كما أن هناك من يرى أن الخطاب أشمل من النص، ونجد محمد مفتاح ممن ينتصر لهذا الطرح، ولا يمكن للقارئ أن يستوعب هذا التعدد إلا بإرجاعه إلى ما يستند إليه، من تعدد على المستوى النظري والمرجعي، وإلا فإننا سنتعامل مع هذا التعدد تعاملا بسيطا"[2]

يحيلنا هذا القول كقراء، الإستناد إلى ما يؤسس للمفهوم من منطلقات تنظيرية ومرجعية كما يوجهنا إلى ذلك سعيد يقطين، لكن لنا أن نتساءل على أي أساس نستند في فهم تلك المفاهيم، التي تفرق بين النص والخطاب، لنصل ذلك بتبني يقطين نفسه الطرح البنيوي، وهو في ذات السياق يقابل به طرحا مقابلا(جينيت) يشتغل هو نفسه عليه، هذا ما سنكتشفه بعرض مكونات السرد، التي طرحها جينيت وتعامل يقطين معها.

يعتبر سعيد يقطين من الذين تتبعوا سرديات جينيت قراءة وتحليلا، وقربوا الى القاريء العربي هذا النوع الجديد من أوجه التحليل، ومن الذين لم يسايروا هذا الطرح

1- عبد القادر شرشار خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ص 104

2- سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 2005 ص 116 يقول محمد مفتاح "فإن النص بمعناه الأصولي يكون مقطوعا وغير مقطوع فإذا كان مقطوعا به فإنه لا اجتهاد مع وجوده وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر وغيرها من الوظائف وبناء على هذا فإن الخطاب عندهم يشمل النص أيضا وإذن فالخطاب أعم من النص وعلى أساس هذا التقريب فإن ما ورد في الثقافة العربية الاسمية يتطابق أو يكاد مع ما رأيناه في الثقافتين الانجليزية والفرنسية"محمد مفتاح التشابه والاختلاف المركز الثقافي العربي ط1 1996 ص34 35

بكامله، بل إن تحفظات كثيرة تشكل قدرا مهما في ما ألفه في هذا الجانب، وتبدو تلك التحفظات بداية تعبيرا عن قطيعة وتجاوز، وفي السياق نفسه هو نضج القراءة وتداول استشرافي يمسك بالخيوط الأولى لبداية مشروع، ومن تحفضاته عدم مسايرته لتقسيمات جينيت السردية التي جارت تقسيمات أرسطو البلاغية (التي كان مهووسا بها) بين المحكي والغير محكي، انطلاقا من الفارق الذي يفصل المحاكاة والحكاية وبين الفارق الذي يجمع\يفصل :بين القصة والخطاب اللذين استدلا بهما في سردياته، ومأخذه على جينيت هو وضوح تردده واضطرابه الذي طبع تقسيم السرد بين ثلاثي وثنائي أي بين: (القصة.محكي.خطاب) وبين (قصة ومحكي)، (قصة وخطاب) (خطاب ومحكي) حيث لا يفرق بينهما.

يقرر سعيد يقطين أن التقسيم هذا لا يعدو أن يكون إلا ثنائيا"وذلك لسبب بسيط، هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سردا"[1]

إن تبرير يقطين لهذا التقسيم، ما هو في الحقيقة إلا تبريرا لقناعته، التي أبداها إزاء فصله بين النص والخطاب، أي بين ما يسميه بين :المستوى الدلالي والمستوى النحوي، وهو نزوع بنيوي لجينيت، لإهتمامه بالخطاب أي المستوى النحوي، كما يستنتج يقطين. " معرفا (جينيت) القصة بأنها المدلول\\\ أوالمحتوى السردي، والمحكي بأنه الدال \\\ أو الملفوظ، \\\ أو الخطاب أو النص السردي، أما السرد فهو الفعل السردي المنتج وبتوسع، فهو مجموع الحالات أو المواقف الواقعية أو الخيالية المكونة للملفوظ أو النص السردي"[2]

من هنا إعتبر يقطين أن تقسيم جينيت، ماهو إلا تقسيم ثنائي بين القصة والخطاب (السرد والدراما) بإعتبار السّرد هو خطي يشير إلى متوالية لفظية وهو ما أشار إليه

1- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي الزمن الصيغة التبئير تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي بيروت ط3 1997 ص40

2- الطاهر رواينية سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية-نظرية تطبيقية-في آليات المحكي الروائي أطروحة دكتورة جامعة الجزائر 1999 2000 ص 10

جينيت بالمحاكاة عند أرسطو والدراما بإعتبارها الحكاية، التي ينجزها الحكي وهي تمثل فعل التلفظ، ومن الذين انتقدوا جينيت على تقسيماته (دومورتيه وبلازاني) إذ"يعارضان هذا الموقف، منطلقين من التعارض اللساني بين المحكي والخطاب، حيث يتميز المحكي كملفوظ بشفافية التلفظ، أي بغياب اثر فاعل الكلام ومحاوره داخل الرسالة، في حين يعلن الخطاب عن سلسلة المؤثرات التلفظية، التي تحيل على خصوصية التواصل"[1]

السرد عند سعيد يقطين:

مفهوم السرد عند يقطين وموضوعاته العربية، يحمل أهم مرحلة في مشروعه البحثي في هذا التخصص، هذا ما تشير إليه كتاباته الأخيرة، ومعنى هذا أن أوان تراكم التجارب، بات اليوم يتكلل في العمل على إستخلص التخريجات الاستدلالية وآليات القراءة الخاصة، يقول يقطين"...ومعنى ذلك أننا ببحثنا عن السرد العربي، لا ننعزل في الماضي كما يحلو للبعض أن يتوهم أو يتصور، إننا نتحرك في التاريخ وفي الحاضر، أي بكلمة نعانق الزمان العربي في تشكلاته وتحولاته وصيرورته"[2]

ولكي يتحقق هذا الأفق بطرق علمية وسبيل ممنهج، نابع من خصوصية الأنساق– وهو التحدي في هذا المشروع– ينطلق سعيد من أرضية ممهدة لهذا العمل "

أولا – الوصف العلمي الدقيق: (أي) معرفة تشكلات وتمظهرات السرد العربي المختلفة والوقوف على الخصائص والمميزات والبنيات المتعددة، التي يتجسد من خلالها العمل السردي.

ثانيا – التصنيف: تفرض علينا نظرية الأجناس الأدبية، ومسألة الأنواع نفسها بإلحاح وذلك لإيماني بأن أهم التصورات المشكلة لدينا عن الأجناس العربية، ما تزال فيها تستعرض نتائج النظريات الغربية، دون مراعاة طبيعة النص العربي الأدبي أو الثقافين يتجاوز الوصف والتصنيف حدود معاينة الظاهرة السردية العربية، في تجلياتها المتعددة

1– الطاهر روابنية سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ص11

2– سعيد يقطين السرد العربي ص 87

وفي تنويعاتها إلى ملامستها في أفق تطورها التاريخي، وعلاقتها بأنواع السرد الأخرى، التي أنتجت خارج الفضاء العربي(البعد المقارن)"[1]

ويقول "إن الحديث ما يزال لم يتم عن النص التراثي، والقصص العربي والموروث السردي، بل وعن السرديات والمقصود بها الإبداع السردي، وليس العلم أو الإختصاص الذي يهتم بالسرد، إنه ليس الإختلاف الذي ينّم عن رؤيات جديدة، ولكنه الإطار الذي يّبين أننا نتعامل بأدوات جديدة، ولكن بتصورات تقليدية"[2]

السرد والوصف:

في علاقة السرد والوصف، تجرى أيضا أهم أشكال التداول، بين نمطين إنجازيين على مستوى التعبير وعلى صعيد يكشف عن إستراتجية، التي تنتقل من خلالها وحدات السرد من الحدث إلى الحكي إلى الخطاب، وهي آليات تداولية تحّدث عنها جينيت كقطعتين أساسيتين، في الإنجاز الوظيفي للسرد، وعلى أساس جهة التداول تتحقق الأغراض المقصودة، يقول جينيت"ما يجب القيام به حاليا، هو النظر بعين الإنصاف داخل حقل القص عينه، إلى تمييز لم يرد لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، الشيء الذي سيرسم حدا جديدا داخل المجال التمثيلي، فكل سرد إلا ويتضمن في الواقع بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التركيب من جهة، أولى عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا"[3]

لم يشفع هذا التفاوت أو التوازن نوعا ما، قدرا يحقق للسرد والوصف درجة واحدة في التجنيس والتداول، ففي حين يحظى السرد بحقل معرفي واهتمام بالغ بأنساقه(السرديات)، لا نجد ذلك في الوصف، حتى وهو يماثل السرد ويتماثل كلاهما في الأخر، لكن بشيء من التغليب فلطلما أعتبر الوصف وسيلة أو وظيفة من تداولات السّرد

1- سعيد يقطين السرد العربي ص 82

2- المرجع نفسه ص 81

3- جيرار جينيت حدود الحكي تر بنعيسى بوحمالة مجلة أفاق \اتحاد كتاب المغرب\ع8.9 \1988 ص 59

على الرغم من أن الوصف يحظى بدرجات قصوى في الرواية الجديدة (التأمل الصوفي، الواقعية السحرية، الخيال ..)، ويقود موجة التجريب الخاص بها .

يقول جينيت" والنتيجة (وهو يتحدث عن دلالة الوصف) هي ألا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما (للنص)من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون وصف (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء)..غير أن هذه التبعية (السرد) لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك، خاضع باستمرار ومستعبد أبدا"[1]

هكذا يحكم جينيت على الوصف، على أنه خادم للسرد، وهذا يعكس تعامله المنهجي مع فعاليات السرد، التي هي في الأخير خادمة لتداولاته، إذ تبرر للمنهج المتبع إختيار مفهوماته، واعتبارها أداة أو آلية تصب في مصلحته، فهناك منهج وهناك إجراء فالتحليل بالنسبة للمنهج، هو الطرق التي تتداول بها الأدوات والآليات، كما يشمل النسق البنية بإعتباره أعم منها فالبنية بالنسبة إليه إحدى تشكلاته وتداولاته.

وشبيه بهذا، ما يذكر بموقف بعض المستشرقين، من المؤلفات العربية التراثية، إذ لا تحتكم هذه الأخيرة في نظرهم إلى منهج، وهو سبب طعنهم فيها، فهي تميل إلى الاستطراد والوصف، متناسين أن ما يحكمها نسق ومنهج، مخصوص بلغتهم وتفكيرهم وهو نسق يعرف عند العرب بالإجمال والتفصيل، الذي تفنن العرب بتداوله"[2]

إن الوصف عند محللي الخطاب، تعبيرعن اقتصاد تداولي مقصود، وهو إستراتجية لتوجيه القارئ، وجهة دلالية معينة، وهو ما يكشف عن دور الخطاب الخطير في صناعة الاستدلالات وتوزيعها، بما يحقق الأفعال والوصف هنا إحدى توزيعات الخطاب

1- جيرار جينيت حدود الحكي تر بنعيسى بوحمالة ص ن

2- ينظر في هذا الصدد سعيد يقطين النص والنص المترابط

المدروسة"إن دراسة العلائق بين السردي والوصفي، لا بد أن تعود في وهرهاً إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد"[1]

ويحدد جينيت وظيفتين تتصلان بالوصف، الأولى تقليدية تزيينية، أما الوظيفة الثانية(الكبرى)"هي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في نفس الوقت"[2]

لم يشفع هذا الدور للوصف عند جينيت، إلا أن يعتبره في الأخيرمن المفاهيم التي تخدم أو تتداول في خدمة السرد، أو المضمون كما يسميه جينيت أمام نوعين من التداول أو عاملين يتشكلان داخل الحكي، وهما الأفعال والأحداث، إذ يمثل السرد أكثر حركة والوصف أكثر تأمل وهذا تداول يمليه المنهج الذي اتبعه جينيت، وهو ما يعبر عنه بجلاء في قوله"يظهر إذن، جيدا أن الوصف بإعتباره صيغة للتمثيل الأدبي، لا يتمايز عن السرد بجلاء كاف، سواء على صعيد استقلالية غاياته أو على صعيد أصالة وسائطه"[3]

ومن هنا نريد أن نعهد بهذا التداول الذي مارسه جينيت إلى سعيد يقطين كيف عبر عن هذا التداول وما هي المفاهيم التي عبرت عن تداولاته إزاء تعامله مع السرد العربي وأنساقه وهل تتماسك ثنائية النص والخطاب عند مفاهيمها التي قررها أم أنها ستتداعى منهجيا أمام تقسيمات جينيت باعتبار أنهما ينطلقان من منهج واحد هل ستحدد المفاهيم اختلاف التداول بينهما

1- جيرار جينيت حدود الحكي ص 60

2- المرجع نفسه ص ن

3- المرجع نفسه ص 61

الفصل الثالث
استدراكات وبدائل

مكونات السرد:

تلقي العلاقات الاستدلالية بضلالها على المكونات السردية، تداولا بين مكونات (القصة.المحكي \الخطاب\ .السرد)، وهو ما يتجلى أكثر بين الوحدات الإستدلالية للسرد، المتمثلة في الزمن الصيغة الصوت، وتحقيقا لهذه الاستدلالات يكتنف توظيف مفاهيمها وتداولها بين البحوث إختلاف، فا ستخدامها كان مخصوصا اقتصر على نصوص مختارة بعناية كما هو حال استدلال جينيت على" مدونة واحدة، مما جعل سرديته محصورة في أنموذج واحد، لا تخرج عنه إلا على سبيل الاستئناس، أو دعم طروحات أو عقد مقارنات، والظاهرأن هذا النهج قائم على مجموعة من المسوغات، المنهجية والضوابط العلمية، يقترن فيها النظري بالتطبيق"[1]

لقد كانت هذه المدونة مصدر استدلالات جينيت، على هذه الوحدات وشغفا تداوليا في معظم ما ألفه "\\\بل لازم معظم كتبه منذ إصداره \\\فقد عمل بروست جوابا أنموذجيا لما سماه قضية الكتابة/ التي تظهر صعوبة/ بل استحالة الكتابة وبصورة خاصة كتابة عمل تخييلي بحجم في اثر الزمن الضائع، أقام بروست علاقة وجودية مع عمله، إذ أن حياته كلها سخرها لكتابة عمل واحد، ينقطع عنه أحيانا ولكنه يعود في كل مرة لاستئناف ما قد شرع فيه، فيقوده ذلك إلى جعل تجربته في الحياة، كلها موجهة للكتابة"[2]

ومن هنا أبدى النقاد تحفظهم إزاء التحليلات، التي تتساهل في تعاطي هذا النوع من التداول، دون الخوض في مقصديته واتجاه أنساقه الخاصة، هذا ما يفتح الباب أمام الأهمية التي ينبغي أن يحاط بها التداول والمقصدية في كل مقاربة أو عملية تحليل، بل إن روح العملية هذه هو في، تحقيق التداول والكشف عنه داخليا، لأن الكتابة لا تصبح"عملا مفتعلا أو اعتباطيا، إنها فعل طبيعي يومي، لا يبتعد عن تسجيل الذكريات، حين وقوعها ولكن

1- منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقد العربي الحديث أطروحة دكتورة جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس 2007 2008 ص 98

2- منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقد العربي الحديث ص ن

سحرها يبقى ملازما للسرية"[1]، أو كما يقول ادونيس"الكتابة هي فعل الذات لغة وهي التأسيس لعالم الأنا، المموضعة في سياق التاريخ، والتي تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم مستمر، وإذا كان الكلام سلوكا لحاجة ماسة للتواصل، فإنه لا يؤسّس سلطة لنفسه في الواقع ..بينما الكتابة التي تستند إلى أسلبة اللغة كمرجع أساسي في التكوين، فإنها بحد ذاتها سلطة قائمة لها حدودها ومكوناتها الذاتية"[2]

والكتابة "إنما هي عملية صراع بين القصد والانجاز، أي بين ما يريد الكاتب قوله وما قاله فعلا.."[3].إذا كانت الكتابة كذلك فكيف تتحقق وحدات السرد داخلها وكيف تتداول مقصديتها إزاء الأنساق المختلفة

الزمن

يتعين الفعل لحظة التلفظ به، وتتمفصل عن ذلك أزمنته عندما يتداول على الحكي، فيغدو محكى عنه لأنه أصبح من الماضي، فتختلف التداولات في طرق ومقاصد الحكي عنه، والفعل في نظرية أفعال اللغة هو تحققه زمنيا، لأن الزمن هو أيضا السياق الذي يوظف فيه الفعل في الظرف المناسب، والفعل هو زمن وحدث وهو عند اللسانيين" مرتبط بالكلام وظيفته خطابية ومركز هذا الزمان، متزن بالكلام ومنبعه هو الحاضر، فالحاضر اللساني هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، ومنه يمكن أن نلمس حدثا غير معاصر، وهذا ما تستدعيه الذاكرة ولحظة يكون الحدث غير متحقق الحضور فيها، لكنه سيكون متحققا فيما يأتي من الزمن، أي أن هناك مستويين للزمان، مترشحين عن حضور الكلام ونجد صورتهما في الخطاب والحكي، الخطاب يتميز بمستوى الحضور والحكي بمستوى الانقضاء"[4]

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة المركز الثقافي العربي ط1 1990 ص158

2- ادونيس زمن الشعر (الشعرية العربية)دار العودة بيروت ط3 1973 ص35

3- محمد عزام الأسلوبية منهجا نقديا منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1989 ص94

4- عبد الله ابراهيم المتخيل السردي 158

ومن هنا يطرح الزمن على أساس حركة، يمارسها فعل الحكي من القصة كحدث أول إلى تداول هذا الحدث كخبر إلى استدلاله خطابيا عبر جهة معينة وتجسيد هذه الأطوار للزمن غاية تحقق تلازما بين الحركة والزمن.تعريف الزمن هو من"الأزمنة أي الإقامة ومنه أشتقت الزمانة، لأنها حادثة عنه يقال رجل زمن وقوم زمنى والإقامة المكث والبقاء والبطء جميعا، فكأن الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ.."[1] إذن، الخطاب هو زمن الحضور أي لحظة الإدراك "فيكون الزمان هو الإدراك بذاته، الذي هو هنا ولذلك يجب أن يتجلى الفكر بكيفية حتمية داخل الزمن"[2]

هذه الحتمية ليست قصرا أو حكرا على جهة، إنها الفكرة عندما تتحقق بمفاهيم تنتقم أو تتمرد بها على سلطة الزمن، ما يدعوه البعض بسيكولوجية الزمن، لأن التهيئة والقابلية تتحدد وتقع في الظروف المناسبة، والوقت المناسب لتداول الأفكار، لكن الأفكار تمارس سيكولوجيتها ودورها الاستراتيجي، في التغيير والتداول منزلقة من قيد الزمن، متخذة من مخاتلة اللغة أنجع ضروب التداول، هذا مايراد به تداوليا قيام حركة فاعلة من الحدث إلى الحكي إلى الخطاب، وهذا مؤشر على حضور السياق وتفاعه مع عنصر الزمن ودفعه للتداول لتحقيق المقاصد في حاضره وتزامنه .

يرى البعض أن الرواية إنجاز تداولي بامتياز، وعلى ساحتها تتداول فعاليات السرد وأزمنتها من كونها حدثا، إلى انتقالها حكيا مكتوبا أو شفويا، إلى أن يتداولها الخطاب باستدلالاته قراءة، يرى تودوروف "إن مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي، تطرح بنسب من التباين، بين زمنية الحكاية المسرودة وزمنية الخطاب فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري

1- عبد المالك مرتاض نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة الكويت ع240 1998 ص 200

2- عبد الرزاق قسوم مفهوم الزمان في فلسفة ابن رشد المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ص215

جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو الأخر"[1]

إن خطية الخطاب تتمثل (عند يقطين) في الصيغة الدلالية والجمالية، التي تبدو عليها الأحداث بعد أن يتكفل الخطاب بتركيبها تركيبا يخدم جوانب دلالية، يفرضها الخطاب وجوانب فنية جمالية، تتعلق بالإبداع، عبّرالبعض عنها بحركة الأسلوب (إن الأسلوب من الرجل –شارل بالي) .

اشتغال سعيد يقطين على الزمن، يتمثل بدءاً بالمفاهيم، التي تحدد طبيعة التداول في علاقة السرد بالرواية، على أساس أن الأول جنس أدبي والثاني نوع فيه، والزمن عنده يحيل على زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، حيث تعبر هذه الأزمنة عن: زمن القصة .زمن الخطاب .زمن النص .

مع تركيزه على النص وزمنه، للأسباب التي سبق وأن ذكرها ف "الزمن الأول يظهر في المادة الحكائية والثاني يتجلى من خلال إعطاء خاصية زمنية لزمن القصة نفسه ودور المؤلف في إعطاء خاصية خطابية الزمن والثالث يقترن بزمن قراءة النص أي إنتاج النص في محيط اجتماعي لساني محدد"[2]

لقد دافع يقطين عن تقسيمه الخاص بزمن النص، المتعلق تداوليا مع ما ينتجه، إنطلاقا من القراءة وزمن الخطاب الخاص بالمؤلف، وإنجازه دلاليا بما يتعلق والنص والقارئ يقول عبد الله إبراهيم معقبا على هذا التقسيم "وهذا يقوده (يقطين) إلى تمييز مهم وهو أن زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي وزمن النص دلالي وفي تطبيقه، لتصوره المذكور على رواية الزيني بركات يتوصل إلى زمن القصة فيها، من خلال المادة الحكائية ينحصر بين الأعوام912ه–923ه وهذا الزمن صرفي متسلسل، أما زمن الخطاب في الرواية فيبتدئ من عام 922ه ورجوعا إلى عام 912ه ثم يقدم بعد ذلك إلى

1– عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد 221

2– عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 161

عام 923ه، أما زمن النص فهو زمن كتابة، مذيلة في نهاية الخطاب نفسه 1970-1971"[1]

وقد استفاد يقطين من تفصيلات جينيت حول الزمن، في ما يتصل بالسرعة، التوتر، المدة، الإسترجاع، الإستباق...وكلها تدور حول تداول الأفعال ومقصديتها زمنيا، وينتهي يقطين باستنتاجه لزمن رواية الغيطاني المذكورة(الزيني بركات)، بأن زمن الخطاب فيها، لا يقدم زمن القصة بالترتيب ذاته، ويعبّر في الأخير أن الروايات العربية التي تناولها "..المدروسة، تبتدئ باستباق زمني ثم تتحقق الدائرة الزمنية بعد ذلك، فضلا عن هيمنة الماضي والمفارقات، التي تتداخل فيها الأزمنة، مما يؤلف شبكة معقدة من المستويات الزمنية." [2]

على أن سعيد يقطين، لا يتوانى النظر إلى الزمن من منطلقات خاصة، تفرضها طبيعة الأنساق وتركيبها ب "الاستعانة بجهود اللغويين المحدثين (إبراهيم السامرائي -تمام حسان- الذي يرى أن الزمن الصرفي للغة هو الذي يظهر من خلال الصيغة، أما الزمن النحوي فيتجلى من خلال السياق وبهذا فالصيغ متماثلة والذي يحدد مستوياتها الزمنية هو السياق وسعيد يقطين يأخذ بهذه الاراء وأراء جيرار جينيت""[3] ينظر بهذا الخصوص احمد المتوكل في كتابه الوظائف التداولية في اللغة العربية

بظهور نظرية أفعال اللغة، انتعش الزمن تداوليا ومقصديا، ولأن انفتاح السرد على التجريب فقد استفاد هو الأخر من هذه البحوث، كما استفاد المبدعون في كتاباتهم من معطياته الدلالية. لقد أسهمت الرواية في تحريك الزمن من حيزه الفيزيائي وإحالته على التداول، أي النظر إلى ما يحققه من تداخل وتداول دلالي في صيغ السرد، فزمن الحاضر بالنسبة للرواية هو زمن تتداوله حركة الماضي والمستقبل، وأسئلة الحدث في ما كان وما يكون وما سيكون وفي ما ينبغي أن يكون، أي بين الحاضر والمستقبل ويقدر البعض أن

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 161

2- المرجع نفسه ص ن

3- المرجع نفسه ص160

زمن المستقبل هو زمن الصيغة سرديا "فالمستقبل لا يمكن إعتباره زمنا نحويا فهو لا يحمل تصورا زمنيا خالصا، بل يتضمن عنصرا تنبؤيا، مما يجعله متحالفا مع الجهة"[(1)]

تشير نظرية أفعال اللغة، إلى ما تتجزه الإشارات التعبيرية غير التعينية، وتدولها زمنيا داخل المكونات والوحدات السردية (الآن.اليوم .غدا .بعد قليل .الأشهر .الأيام .الساعات...)، حيث تتوزع هذه الإشارات ويصبح لها بعد دلالي كرونولوجي في استدلالات الخطاب والصيغة خصوصا، والزمن بهذا يصبح فعل إرتكاز في هذه الفعاليات، إذ أن البعد التداولي يفعل هذا الدور، ومن خلاله تخرج الأفعال من طابعها الموضوعي إلى ما هو فني دلالي، أي أن العمل الأدبي هو ما يتحقق تداوليا من خلال فعالية الزمن وهو –في الوقت نفسه– فعل التداول، لأن الزمن من خلاله يتحول دلاليا، ففيه يتحقق زمن الكاتب وزمن الكتابة وزمن الخطاب وفيه تتحقق ماهية الأدب داخل الزمن، عبر الأسئلة كالتي استحضرها سارتر في كتابه ما الأدب؟ (ماذا نكتب؟ لماذا نكتب؟ كيف ولمن نكتب ؟) بالإضافة إلى ما يحيط العمل الأدبي اليوم من محفزات فنية تتعلق بالنشر والترويج، فمن ذلك ما يتصل بالنشر ما يسمى بالنص الموازي الذي تتداول دور النشرعلى تسخير كل إمكاناتها الفنية لترويج الكتاب .

إن اقتران الزمن بالفعل والحدث هو نواة التداول في الرواية، وهذا ما تسعى أن تحققه تداوليا من خلال "نوع العلاقات التي يقيمها الحدث الواحد مع بقية الحداث، ومن ثم فبعض الأحداث التي يفترض وقوعها في دقائق معدودة، قد تستغرق فصلا كاملا في الرواية، وبعضها يتطلب زمنا أطول، إلا أنها تحكى في دقائق"[(2)]

على أساس ما يتفاعل به العمل من علامات زمنية \(الاسترجاع، الاستغراق، الترتيب الوقفة، الإستباق، المدة، التوتر، الحذف، المشهد، الوصف، سرعة الحكي..) "ذلك أن المؤلف يختار في كل مرة، اللحظة الزمنية التي يراها مهمة لمحكيه، وقد يستدعي في كل

1- منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقد العربي ص 80

2- المرجع نفسه ص 90

مرة زمنا آخر، يراه متطابقا مع إستراتجيته الخاصة ...يدعى هذا الفعل عند جينات المفارقة السردية \\\، يقصد بها قياس مختلف أشكال التنافر، بين ترتيب القصة وترتيب المحكي، الذي يسلم بدرجة الصفر، يتوافق فيه زمن القصة مع زمن المحكي"[1]، أي أن زمن القصة وهو سلسلة الأحداث فعليا، وزمن الخطاب زمن عملي متداول داخل العمل، يحركه المؤلف وتحركه القراءة، تقول جوليا كريستيفا"إن بنية الذات الواصفة للسرد، تتزامن مع بنية الماضي السردي، وإن هذه الذات على الرغم من أنها تبدو محايدة بالنسبة لخطابه ولكل خطاب، فإنها تشرف عليه وتهيمن وتحتضن كليته، بطريقة تجعل الذات \\ تحتل موقعا استشرافيا فوق المشهد اللفظي، بينما الخطاب (السرد)يتكسر ويتقهقر في المنظور، مانحا كذلك قياسا للزمن"[2]

وتكون المفارقات الزمنية تداولية على أكثر من صعيد، وتوجيهية للدلالة بين المؤلف ونصه وبين النص وفعل القراءة، أي المسافة التي تتحكم بين كل علاقة" ذلك ما جعل المسافة التي تتصل بين مقام الحاضر للقصة وبين ما تستدعيه الخطاب، من استرجاعات واستباقات تتفاوت في الطول والقصر. يسمي جينات المسافة الزمنية التي تشغلها المفارقة حين تتوقف القصة لتفتح لها مجال التجسيد بالمدى \\\، ويسمى حجم تلك المفارقة التي قد تطول لتشغل المساحة نفسها، التي تشغلها القصة بالسعة \\\ أما عن التقنيات المعتمدة، في سبيل إحداث المفارقة الزمنية، فيخص جينات بالتفصيل تقنيتي الإسترجاع والإستباق، ولا ينظر إليهما إلا في تأثيرهما في الترتيب الزمني، دون الاهتمام بتوجيههما لسرعة السرد وتواتره"[3]

الصيغة

الصيغة مفهوم من المفاهيم التي تتمحور فيها الدلالة، وقد اشتهر أهل اللغة بقولهم في تحصيل النحو أنه مرهون بمعرفة علم الصرف، أو ماتداوله البحث الدلالي عند ابن جني

1- منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقد العربي ص 106

2- الطاهر روابنية سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ص 351

3- منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقد العربي ص 106

في الإشتقاق وتسميته بابا في تصاقب أصوات الكلمة في ترتيبها مع دلالتها (دلالة الحدث)، أي لا يتم معرفة النحو إلا بمعرفة الصيغ بمعنى الإستدلال على نسق اللغة من خلال أوزانها، ثم تبدأ دراسة صيغ التأليف والنظم أو الأسلوب، أي صيغ التركيبي التي يتعاهدها النحو، وشيء من هذا القبيل عبّر عنه اللساني الروسي ايفانوف في انتقال اللغة الطبيعية إلى لغة اصطناعية(من مادة خام الى الصياغة)، وذلك متحقق عندما تصبح هذه الأخيرة قادرة على استخراج أنساق وصيغ اللغة الطبيعية وتحقيق تداولها، وهو تخصص مستقل ومعروف اليوم باللسانيات التطبيقية، متعلق بالبحث في تقنيات تعلم اللغات وتيسيرها لغير الناطقين بها

أما أدبيا فللصيغة دور أساسي في معرفة الأجناس الأدبية، ومن خلالها قامت نظرية الأجناس الأدبية، التي تقوم تصنيفاتها على ما تتداول به الصيغة، وما تبنى عليه الأحكام والمواقف اتجاه العمل الأدبي، بما يتعهده المؤلف نحوها من تدلول. إن الأساس في محورية الصيغة هو أدئها الفني والفعلي والإنجازي، لأنها الصورة التي يخرج بها إستدلال النص وتتلقاه الفعاليات المختلفة، أي أن مفهوم الصيغة هو إستدلال وظيفي، في توجيه الدلالة وتقصيدها نحو فعالية معينة، ودور جمالي منفتح على أفق التلقي والقراءة " إذا تأملنا إشكالية الأجناس وتداخلها وتفريعاتها إلى أنواع أدبية، فهي لا تعدو أن تكون أنساقا سيميائية، تستمد دلالتها من طبيعة اللغة، التي تتألف منها وهي تستمد قوامها من التواصل اللغوي، علما بأن الطبيعة التكوينية لتطور الأجناس تصفه كريستيفا بأنه يحدث حدوثا لاواعيا، ويخرق ثبات النسق اللساني وتتعدد مستوياتها داخل النصوص، دون أن تلتزم بالمعيار اللساني المحايث، الذي لا ننكر بأنه يسهم في بناء عمق الخطاب، حتى إن ريفاتير جعل مبدأ اللا نحوية جوهر اللغة الشعرية، لما تخضع له من إتساع عرف في الأسلوبيات بالإنزياح"[1]، أي أنها تعبير عن التوالد الدلالي والإتساع، الذي تكثفه اللغة وتخرجه فعالية الكاتب، وهو يحاورها وهي قيمة أو إنجاز، أي قيمة مستهدفة في ذاتها وهادفة إزاء الفعل أو العمل "..أما الموضوع فهو العنصر الثاني في هذه العلاقة، فلا يمثل

1- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص 186

في واقع الأمر إلا ذريعة أو حيزا، تستمر فيه القيم المستهدفة، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه "[1]

لقد خطت السرديات خطوات هامة، في عملية الاستدلال وذلك يعود إلى عنصر الصيغة، فمن خلاله تجاوز السرد الطرح اللساني البنيوي، تجاوزا في النظر والتمعن إلى ما تنتجه الأنساق المتعددة للسرد، بإعتبارها صيغ تعبر عن خصوصيتها، ومن هنا كان للصيغة دور حساس في تداول المفاهيم، ومعرفة خصائصها الفنية داخل كل نسق، وتتجاوز السردية بذلك مستوى الجمل إلى مستوى أعلى وهو صيغة النص، تجاوز عبر عنه رولان بارت بعالم النبات حين يقدم على وصف الزهرة ولا يستطيع تجاوز هذا الإهتمام إلى وصف الباقة. ولكون المحكيات تمثل ما لانهاية لأشكال وطبوع الحكي من: أسطورة وحكاية وخرافة وقصة وملحمة وتاريخ وتراجيديا ودراما وكوميديا ومسرحية ولوحة الرسم والرسم على الزجاج الملون والسينما والحلقات الشعبية والأخبار والوقائع والنكتة .. فكل منها يحتكم إلى نوع أو تداول خاص من الصيغ وزاوية استدلالية خاصة بذلك.

إن الحديث عن خطاب السرد، هو حديث يستأثره حديث الصيغة، يعرف جينيت إياها بقوله أنها " اسم يعطى لمختلف أشكال الفعل المستعملة، لتأكيد الشيء موضوع الحديث بدرجة أعلى أو أدنى، وللتعبيرعن مختلف وجهات النظر، التي نعاين من خلالها الوجود أو الفعل"[2] وقد أدرج نمطين إجرائيين، يفسران وجهات الصيغة فعليا وهما: المسافة\\\ باعتبارها ما يميز بين المحاكاة والحكي والتبئير \\\، مؤكد على أن السرد حكي من حيث التحديد، ولا يمكن أن يكون محاكاتيا، لكنه يستطيع فقط أن يخلق وهما بالمحاكاة، لا أكثر ولا أقل "[3]

1- ينظر عبد القادر شرشار خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ص 144

2- الطاهر روainية سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ص 62

3- المرجع نفسه ص ن

يستوقفنا تعريف جينيت في سياق الصلة، التي تجمع السردية والمبادئ الكلية للشعرية والمقصدية من منطلقات التداول، التي أشرنا على إستدلالها بأنها تنظر إلى الفكرة من منطلق سياقي قيمي، في حدود كليات تنبثق من خلالها أنساق السرد المختلفة، بإختلاف التجارب والتداول، التي تتفاعل إيجابا يوما بعد يوم في هذا الحقل، ومن عمل إلى عمل أخر .في ذات السياق، قد استوقفتنا التجربة السردية الرائدة لسعيد بقطين، وهي في ما يبدو لنا تتجاوب مع الطرح المقصدي والتداولي، عندما يستوقفنا تعامله مع المفاهيم على مستوى تداولها (النص\الخطاب) (القصة، المحكي، السرد)، ولهذا وجدنا أن طريق إستدلاله المتفاعل من مفهوم إلى مفهوم أخر في مؤلفاته، يجعلنا نستقرء حضور الثقل السياقي التداولي بين الوظيفي والدلالي في ما يصفه هو تحديدا بالتفاعل النصي، وإحالته الكثيرة على المستوى الدلالي (النص) والمستوى النحوي(الخطاب) وهما ما يشكلان قضايا الدلالة عموما، ولا يخرج الطرح المقصدي والتداولي عن هذا الطرح، إلا في توحيه توازنات المفاهيم، وهذا ما سنقف عنده، في مناقشة مكونات السرد كما وظفها في مؤلفاته .

الحديث عن الصيغة، هو الحديث عن تفاعلات هذا المكون مع غيره من المكونات، بإعتبارها محفزا استدلاليا عن الدلالة وجهتها المخصوص بها. لقد تداول على هذا المصطلح مفاهيم ومسميات عديدة في السرد، قبل أن يستقر على الصورة المعروف بها حاليا، بداية كان استخدام مصطلح وجهة النظر "تعد وجهة النظر من اكتشاف النقد الإنجلو ساكسوني، وربما هي الإكتشاف الخصب الوحيد في مجال السرديات عندهم، فقد أشار إليها هنري جيمس وأكد على ضرورة إقصاء الراوي العليم، أي إقصاء البؤرة المركزية وتحويل الخطاب الروائي إلى خلية بؤر، وذلك عندما دعا إلى ضرورة مسرحة الحدث، متحديا الموروث الأرسطي والروائي التقليدي وذلك ما أشرنا إليه من قبل"[1]

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 166

تأتي الصيغة لتعبر عن اللحظات الآسرة المحررة للمحكي، إنها لحظة العقد والربط، وإذا كان من شيء يستدل به عليها فهو هذا الدور الأساس للتداول، ذلك أنها منطلق الحكي ومحطته وتوزيعاته، ففعل الحكي داخل السرد هو صيغة –وليست أية صيغة– ففيه تتجلى تداولية الحكي عندما يتحول هذا الفعل إلى ممارسة وتحقيق وإنجاز (الخبر) وفيه تجتمع كل مقامات الإستدلال ومقوماته الفاعلة، بعكس استدلالات الصيغ السابقة، فهي تفتقر لا إلى الاستدلال وإنما إلى مؤهلات السياق، الذي تتفاعل فيه هذه الفعاليات وفعل الحكي، إنها إستراتجية تصنع أفاق استقبال مخصوصة، تحيط بها استدلالات مقامية، ومقتضى حال مقصودة بين أحوال كثيرة، يقول سعيد يقطين" لأن دورها (الصيغة) يكمن فقط في حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية متخيلة، فإن الأساس على مستوى الخطاب الحكائي، ليست فقط تلك الإختلافات بين الأمر أو النهي أو التمني.. ولكن في درجة تأتي على اختلاف هذه الصيغ، المعبر عنها عادة بالمتغيرات الصيغية ...أو كما يعبر عنها أنها الأشكال المختلفة المستعملة، لتأكيد الشيء قوة وضعفا ومختلف وجهات النظر، التي من خلالها تعتبر وجود الشيء أو الحدث"[1]

لقد استفاد جينيت من المفاهيم السابقة، التي عبرت عن الصيغة بصور مختلفة، فقد استفاد بالخصوص من مفهوم وجهة النظر لواين بوث "..فهي من وجهة نظره (واين بوث)إلمام الراوي بالحدث وطريقة عرضه له تكون درامية وعلاقته بالراوي بين الإتفاق والإختلاف"[2]، وقد اقترح مصطلح البؤرة بديلا عنه، مبررا ذلك بقوله" إن مصطلح وجهة النظر، لا يميز بين الراوي وبين الشخصية التي تتم رؤية الحدث من منظورها هي، فعادة ما يكون الراوي وصاحب المنظور متباينين في عملية القص ..إن المنظور أسلوب من أساليب التحكم، فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار أو عدم اختيار وجهة نظر بعينها، ويقيم جينيت تفرقة أساسية بين البؤرة والقص أو بعبارة: من

1- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص 176

2- السيد إبراهيم نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فن القصة دار قباء 1998 ص 104

يرى ويتكلم"[1]، وفي ذات السياق يشير سعيد يقطين، إلى ما يمكن أن يكون استدلالا على حركة الصيغة ":

أ-يمكن للحكي أن يقدم للقارئ درجة اقل أو أكثر من التفاصيل وبطريقة مباشر، بهذا الشكل أو ذاك وهكذا فعل الحكي ايمكن إن يظل على مسافة ..لما يقدمه كحكي من شيء يحكيه.

ب-يمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الأخبار، الذي يرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصة (شخصيات)أحداث أي ما يسمى عادة بالرؤية أو وجهة النظر، التي تبدو وكأنها تأخذ إزاء القصة هذا المنظور أو ذاك"[2]

ويستدل جينيت على وجود التبئيرفي السرد بأبعاد ثلاثة ":

أولاها-الرواية الخالية من البؤرة أو الرواية ذات البؤرة الصفر وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموما، التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء، ويرمز له بالشكل الآتي: الراوي الشخصية

ثانيها-الرواية ذات البؤرة الداخلية وتنقسم إلى:

أ-البؤرة الثابتة: حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة.

ب-البؤرة المتغيرة: التي تمر عبر عدة شخصيات.

ج-البؤرة المتعددة: وتجد العلاقة فيها الراوي =الشخصية :أي أن الراوي لا يقول

إلا ما تعرفه هذه الشخصية وهي القصة التي لها وجهة نظر أو نقطة رؤية أو أنها ذات مجال محدود في شخصيات أو مجال مفتوح.

1- السيد إبراهيم نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فن القصة ص 104

2- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص 177

ثالثها- الرواية ذات البؤرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره، بحيث إن الراوي يقول أقل ما تعرفه الشخصية وهي تسمى أحيانا القصة الموضوعية أو السلوكية ويطلق عليها اصطلاحا الرؤية من خارج"[1]

الصوت:

يعتبر مكون الصوت من المكونات الهامة والأساسية، التي يستدل بوجودها على حراك تداولي ومقامي سردي نوعي، بالإضافة إلى ما يمثله من حضور، في سياق علاقاته بمكون الصيغة، وحضور هذه الأخيرة في حيزه الدلالي. يرى ميشال بوتور أن وجود هذا المكون كوجود من "..يصنع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحى، فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر، الذي تعترض الرسام ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل، ليعبر عن عمق. فينتقي أسهلها أي تكديس عدد من المناظر الجامدة "[2]، على أن جينيت رفض مصطلح الرؤية، لأنه بالنسبة له تعبيرعن المسافة، بمفهوم بصري مرئي، بينما أكد على استخدام البؤرة(التبئير)، إشارة منه إلى الجهد الذهني أو مايسيميه بالإحتمالية الذهنية.

يتقمص الصوت في السرد أدوارا وأوجها تداولية متعددة، يعبر عنها سرديا بالمسافة والمنظور وهما استدلالان على وظيفة الصوت ومقتضيات وجوده، يكون عبرهما الراوي إما:"

في الأول- الراوي غير مشارك في القصة وهو ما يسميه ببراني الحكي سماه جينيت\\\\

في الثاني-الراوي مشارك في القصة التي يحكي وهو ما نضعه تحت اسم جواني الحكي مقابل \\\\"[3]

1- السيد إبراهيم نظرية الرواية ص 145

2- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة تر فريد انطونيوس منشورات عويدات لبنان ط1 1971 ص 44

3- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص 309

ويظهر الراوي في علاقته بالقصة بمنظورين، كما يقول سعيد يقطين ولهذه العلاقة تفاصيل استدلالية "

أ -الشكل السردي-البراني الحكي يضم صوتين:

-خارج الحكي: وهو الذي يحكي القصة، غير مشارك فيها ومن الخارج وسنسميه على غرار لينفلت بالناظم الخارجي.

-داخل الحكي :وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ولكن من خلال شخصية، تظل بينهما مسافة وسنسميه الناظم الداخلي.

ب-الشكل السردي **الجواني الحكي** ويضم الصوتين:

-داخل الحكي: وفيه تمارس الحكي الشخصيات وسنسميه الفاعل الداخلي، تمييزا عن الفاعل الذاتي\\\.

-الحكي الذاتي: وفيه يمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفعل الذاتي ويرى جينيت أنه تنوع عن الجواني الحكي"[1]

ومن جهة أخرى يشير بنفنيست، أن لهذا الحضور تبرير إنجازي، أي إنجاز أفعال الكلام في اللغة، مستخلصا ذلك من خلال تداول القصة والخطاب "..نعني بتقديم الوقائع التي حدثت في لحظة من الزمن، دون تدخل الراوي في مجرى السرد، وهو يعني القصة في حين أنه يعرف الخطاب بأنه أي منطوق أو فعل كلامي، يفترض وجود راو ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما. كل لغة تمتلك عددا من العناصر، التي تهدف فقط إلى إخبارنا عن موضوع الفعل الكلامي وعناصره الأخرى، التي تتسبب في

1- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص310

تحويل اللغة إلى خطاب، أما العناصر الأخرى فالغاية منها تقديم الوقائع التي حدثت فقط"(1)

ترى يمنى العيد أن تعرفنا على الصوت، يكون من قبيل الأسئلة المطروحة إزاءه داخل الحكي "من يروي؟ كيف يروي الراوي إلى ما يرويه؟ وماهي علاقته بمن يروي عنه؟ ...كيف يروي الراوي ما يرى؟ أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟ هل يروي لنا التفاصيل كلها؟ وينقل حرفيا من مرجع؟ هل يختصر؟ هل يتصرف؟ وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة؟ أم يروي بصوته عنها؟ أم أنه يدخل بين صوتها وصوته وكيف؟"(2) (وهذا ما استدلت به مباحث الصوت في الأبحاث السردية كوجهة النظر بالخصوص، فقد طرح "نورمان فردمان (وجهة النظر في الرواية تطور المفهوم النقدي) طرح فيه أربعة أسئلة هي:

1-من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو الروائي وقد استعان بضمير الغائب أو بضمير المتكلم؟.

2-ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث ؟ هل يقف خلفها في دفعها إلى القارئ؟ هل يقودها أم يكون في مركزها؟.

3-ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره ؟أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟.

1- تزفيتان تودوروف اللغة وخطاب الرواية (ضمن مجموعة من المؤلفين اللغة والخطاب الروائي)تر سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ط1 1993 ص 48

2- ينظر: يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ص 88و105

4-ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟"[1]

بين الصيغة والصوت يستند مفهوم ما على أرضية سياقية مقامية، وبهما يستدل نسقه التعبيري على دلالته، أو قد تختزله التمثيلات التي تتوافق وإياه في سياق دلالي معين، وفي ظل تداوله على أكثر من صعيد يبقى اصطلاحه قابل للتداول، أي مادة خام : نظرية تسعى إلى التحقق والنظرية كما هو معلوم "فرضية عمل بواسطتها يمكننا أن نعين وأن نفهم الأفعال"[2]، وفي هذا الصدد نطرح إشكالية الصيغة والصوت، من باب المفاهيم المتداولة حولهما وإمكانات التفاعل بينهما، والمواقف المختلفة حول درجة هذا التفاعل أو في انعدامه. وهذا يعود إلى استدلال كل رأي بمفاهيم معينة، وإذ تسعى النظرية إلى إقامة الفرضيات أي تهيئة السياق الدلالي، فهي تتوخى ما ينجزها ويحققها إيجابا أيضا.

إن ما تسعى إليه الفرضية التي نحن بصددها، المتعلقة بالصيغة والصوت هو إيجاد سند دلالي أو سياقي محتمل، يبرر ما يصل أو يفصل بينهما، وهذا السياق بالتأكيد يسند إلى استدلالات كل جهة (مكونات السرد) في العملية السردية .ربما سيحيلنا ذكر الأسباب للإقتراب من طرحنا لهذه الإشكالية –في سياق التداول بالتحديد- مبررا لعرضنا بعض المواقف المختلفة .إن السبب الموضوعي لطرح هذا الإشكال(الاستدلال) هو التطور الدلالي للسرد، يعضده بالمقابل حركة استدلالية داخل الأنساق، يفسر ايخنباوم هذه المسألة وتداولها الجديد بأن الطرح أوالمشكل الأساس ليس مشكل منهج ..لكنه مشكل الأدب كموضوع"[3]. لقد كانت الحيرة في التفاعل مع استقلال الأدب كموضوع أي حيرة النقد مع هذا التداول: ماهي المسافة ما هو المنظور الذي سيشكل موضوع الأدب؟ ماهي اجروميته الواصفة؟، لقد كانت الإستجابة بقدر السؤال وليكن كانت البنيوية هي التداول

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 166 167

2- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات المركز الثقافي العربي بيروت 1990 ص 17

3- المرجع نفسه ص ن

البديل والموضوع الخاص بالأدب، تحمل شعارها الجديد "..اكتشاف القوانين التي تتحكم بالأشياء قبل أن تخلق الأشياء"[1]

لقد انتهى هذا التداول حديثا في السرد، تفاعلا مع المفاهيم التي ضخها جينيت في هذا الحقل، وهو الذي (السرد) لازمه هذا الطرح وعرف ضمنه مكانته نظريا وعمليا. يضع جينيت آخر الاستدلالات على هذا الحقل وهو الوفي المتشبع بروح البنيوية، هو مشروع سردي تعمق بالمكونات الأساسية التي طرحها، وشكل منها سقف دلالي خاص، يمتنع أن تكون للشخصية دور في برنامجه . لقد كانت مكونات الزمن والصيغة والصوت استدلالات على منهجه، فهو يعبر عن الصيغة مستعيضا بمصطلح البؤرة ليحقق مقصده واستدلاله البنيوي، ويقابل به دلاليا الصوت، يقول:" ذلك بأن صوت السارد يقدم دائما بصفته صوت شخص، هذا ما يقع على ما يبدو لي في التبئير الخارجي ومن ثم ربما كان الأفضل، أن نتساءل بطريقة أكثر حيادا: أين بؤرة الإدراك؟ وهذه البؤرة يمكن أولا يمكن أن تتجسد في شخصيته ؟ولكن الخلط الشائع والفاحش أحيانا بين الصيغة والصوت وبين التبئير والسرد شيء والربط بين الصيغة والصوت في مفهوم الوضع السردي، الذي هو مفهوم أكثر تعقيدا (تركيبة)شيء أخر"[2]

ويتضح موقفه -نوعا ما- من هذا التفاعل في قوله"فهي إرجاعية بلا مرجع وبالتالي تشكيل هذا المرجع وفرضه على القارئ عن طريق الافتراض المسبق"[3]

لاشك أن مواقف جينيت تتعضد بمنهج معروف، تبناه في مشروعه السردي، إذ يمثل قطيعة مع التدولات السابقة(التي كانت تقرن البؤرة بالشخصية المحورية). وهو طرح موضوعي له مبرراته، التي تعكس تحولات السرد كتابة ومقاربة إلا أن مواقفه هذه كثير ما كانت تخدم المنهج على حساب دلالات أخرى، والدليل اشتغاله على مدونة واحدة(بروست)مع أن هذه المدونة تشتغل على المخيال، رغم ذلك نستشعر بعدم اقتناعه

1- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات 18

2- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 83 84

3- المرجع نفسه ص 89

من موقفه هذا، ونحن هنا نستدل على بعض مواقفه في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية، ولو أنها تبقى ضبابية غير صريحة، قد تكون تأكيدا لمواقفه الأولى، ومن ذلك قوله" الأساس هو المبدأ التاليفي ذاته، التي تتمثل ميزته الأساسية في جعل المقولات المختلفة في علاقة حرة ودون قيد قبلي، فلا حتم (بالمعنى اليامسلفي)أحادي الجانب \هذا الاختيار للصوت وهذا الاختيار للصيغة يتحكم أحدهما في الأخر، بالتبادل \بل كوكبات بسيطة يمكن فيها كل ثابتة أن تلعب قبليا مع أي ثابتة أخرى، شريطة أن يسجل الشعريون هنا أوهناك التشبيهات الانتخابية (الانتقائية) والتوافقات التقنية أو التاريخية الكبيرة إلى حد ما وألا يتسّرعوا كثيرا في إعلان التنافرات النهائية، إذ أن الطبيعة والثقافة تتجبان كل يوم ألاف المسوخ التي تتمتع بصحة تامة"[1] ربما يكون الحذر من التساهل في تحرير هذه الصلة مايبرر تحفظات جينيت.

تساؤل أخر قد يوصلنا إلى فهم جيد لهذا الإشكال وهو سؤال يطرحه رولان بارت"هل يجسد حضور المؤلف توقيفا للمعنى؟"[2]، المعروف أن سياقا تداوليا برر للمؤلف كي يكون محور البؤرة "المؤلف ليس الفرد المتحدث أو الذي نطق أو كتب تقابل المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب كوحدة واصل دلالات الخطابات كبؤرة لتناسقها ..أن نبحث في النصوص، قد لا يكون إلا ما قد نكون نحن الذي وظفناه في هذه النصوص، كما يقول ميرلوبنتي"[3]

ونستعين بتقدير مقامي آخر، لعله يسهم في معالجة الإشكالية المطروحة يقول به منظروا نظرية الأجناس الأدبية وفحواه"عندما نقول أن أي مسرود يمثل جزئيا الاسم الجنسي للسرد، فإننا لا نأخذ إلا السمات الوصفية، التي تسمح بتمييزه بصورة شاملة عن العرض الدراماتيكي، من الواضح أننا لا نأخذ في عين الاعتبار الفروقات الداخلية في النص المقصود، مما يجعله ممكنا تعريفا قادرا على إحصاء الشروط الكافية والضرورية،

1- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 165

2- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ص 24

3- المرجع نفسه ص ن

التي يجب أن يمتلكها عمل ما، لكي يكون سردا، إذا كان نص رسالة فإنه يمكن الإمساك بالنص في مستوى الخطابية التي تقوده، أي وفق نظام التمثيل[1]"

ونظيف أخيرا موقفا يشير به صاحبه صراحة إلى محدودية طرح جينيت، ويرى استدركا لهذا الطرح أن يكون ما اسماه سوسيولوجيا النص، مكانة في معالجة هذا الإشكال، وهو موقف بيير زيما "يلاحظ زيما أن السرديات الشكلية وبالأخص أعمال جينيت، التي تقوم على أساس التحليل التقني للحكي، لا تتيح لنا إمكانية إقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الاجتماعية، ما دامت تهمل الأساس الدلالي للحكي، وينتهي إلى أنه من الصعوبة نقل مفاهيم السرديات الشكلية في مجال سوسيولوجي الأدب، مستخلصا أن السيميوطيقا هي التي تتيح لنا ذلك، وإن لم ينشغل السيميو طيقيون إلى السوسيولوجيا بعد"[2]

من هنا سنستفيد في سياق عرضنا لهذه الأراء، ما يمكن أن يشكل سياقا تداوليا مقصديا بين الصيغة والصوت، كيف لهذين المكونيين أن يتفاعلا في ظل الاستدلالات التي تطرحها الاراء السابقة؟ كيف ومتى تتشكل البؤرة في سياق المؤشرات الدلالية التي تحيل على حضور أو غياب المؤلف؟ ثم هل لإعتبارات النص بجنسه استدلالات خاصة تتمثل من خلالها تفاعل الصيغة بالصوت؟ ثم ألا تعتبر الرسالة مقصدا سياقيا يتعين وفقه كلا منهما؟ كل ذلك يحيل على أضرب مختلفة تداولت مفاهيم الصيغة والصوت، هذا ومن خلال مقاربتنا لهذه الإشكالية، من خلال الفرضيات السابقة سنستعين بآراء سعيد يقطين وقد أشرنا إلى بعضها سابقا، من خلال كتابيه تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي، وفي ذات السياق سنعرض مناقشة عبد الله إبراهيم لهذه الاراء وأراء سعيد يقطين في كتابه المتخيل السردي.

1- ماري شيفير ما الجنس الأدبي :تر غسان السيد اتحاد الكتاب العرب 1997 ص119

2- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 27

ليس من الضرورة أن يكون تفاعل الصيغة والصوت هو تأشير على قيمة استدلالية بعينها من قبيل : هيمنة أوتهميش أو إقصاء أو إجراء يمارس في حق المؤلف كفعل غايته في ذاته أو ما من شأنه أن يعيق عمل الناقد في تقدير بؤرة الحكي، بقدر ما ينبغي أن يحقق وينجز دلاليا في هذه الحالات (حضورا\ غياب)، بمعنى مستوى الحساسية التي يحددها التداول والمقام عندما لا تشعرنا فعلا أننا نواجه كقراء مؤلفا يجتهد ليقول لنا الحقيقة أو يكشف ببساطة أنه مخادع يمارس غواية الكلم ويهيم بها في كل واد. يصف البعض هذه الصورة "إن ميزة الرواية، هي أن الكاتب يستطيع أن يتحدث عن شخصيته ومن خلالها أو أنه يستطيع أن يتيح لنا أن نستمع إليها، عندما تحدث نفسها ...إن الروائي يهيمن على الحياة السرية كلها، ويجب أن لا نسلب هذا الامتياز منه، كيف يعرف الكاتب ذلك، لا يكون متناغما في البداية فهو يبدل وجهة نظره من المحدود إلى اللامحدود ثم يرجع إلى البداية ثانية ...وكل ما يهم القارئ، هو ما إذا كان التحول في الموقف من الحياة السريعة مقنعا"[1]. وميزة ذلك أيضا مع الرواية نفسها، إذ لا نشعر بتحولها الدلالي من مقطع إلى أخر أومن فصل إلى فصل، بمعنى أن المنظور يستدل على وجوده من خلال هذا التحول، من مستوى إلى أخر حضورا وغيابا ثبوتا، وتحولا ثم المسافة التي يستدل بها على هذه الحالات "إن هذه القدرة على تمديد الفهم وتقليصه أو القدرة التي تتبدل فيها وجهات النظر أو هذا الحق للمعرفة المنقطعة، تقدم فائدة هامة لشكل الرواية ولها مواز في فهمنا للحياة"[2]

نهدف من خلال هذا التقديم، أن نعرج على مكونات السرد وتفاعلها، على الخصوص مكونا الصيغة والصوت، كون أن الاستدلالات السردية في خاصيتها التداولية تدور بخصوصهما تحديدا، وهذا ما جعلهما محور تركيز جينيت، لكنه كما أشرنا يرفض أو يتحفض من أن تجمع بينهما علاقة، أوتحديدا علاقات معينة، كالتي كانت تجمعهما سابقا، مستدلا على طرحه البنيوي، لكن أثبتت عملية التحليل صعوبة تحقق ذلك فعليا،

1- ا.م فوستر أركان الرواية تر موسى عاصي مر .لغوية سمير روحي الفيصل جروس بروس ط1 1994 ص66
2- -المرجع نفسه ص 63

واستحالة فصل مكونات السرد عموماعن بعضها، بمعنى أن أستدل على أي صلة هو ما من شأنه أن يحيل على قرائن دلالية، تعكس وحدة النص أي انسجامه ومبرراته، ومقصديته التي يحيل عليها خطابه.

تعتبر كل من القرينتين الدلاليتين: المنظور والمسافة من القرائن التي تحيل على الأحوال المقامية، التي يتفاعل بها الصوت مع الصيغة، وفي ذات السياق يحيل كل من العرض والسرد على شكل من أشكال التفاعل بينهما، خصوصا مع الفعاليات التجريبية التداولية التي تشهدها الرواية الحديثة، وهي تسير نحو الإنفتاح أو الحوارية المقصودة، أو ما يسميه سعيد يقطين الأدوارالحكائية، وفي هذا السياق يحيل سعيد يقطين تطور العلاقة بين المكونات السردية إلى ما يسميه التفاعل، وهو يتجاوز أو يعدل من مواقفه التي تبناها سابقا، والتي التمسنا فيها شيئا من هذا التفاعل، والمقصود هنا كتابه تحليل الخطاب الروائي، ثم اتضاح هذا الموقف في كتابه انفتاح النص الروائي يقول "..نعتبر هذا البحث حول انفتاح الروائي، امتدادا وتوسيعا لتحليل الخطاب الروائي وبذلك يندرج ضمن ما نسميه ب "السوسيو سرديات "كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية.."[1]، فهو تحول منهجي هو ذلك الذي يعكس تداخل المكونات السردية أو تفاعلها وفق المنظور الجديد.

يستلهم سعيد يقطين منظوره الجديد السياقي السوسيولوجي في ما يسميه بالنصية، وهو الذي أكد على حضور النص (المستوى الدلالي) في مواقف كثيرة وهو يستند على أبحاث سوسيولوجيا النص لبييرزيما ومفاهيم النص عند هاليداي ورقية حسن وفان ديك** وعلاقات ذلك بالخطاب (المستوى النحوي) الذي إنبنى عليه كتابه تحليل الخطاب الروائي، فهو ينظر إلى العلاقة الجديدة بينهما أنها تفاعلية وهذه قرينة أخرى من قرائن الصلة التي

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي المغرب ط 3 2006ص 05

*- يرى فان ديك أن مقولة النص لا يمكن أن تتخذ فقط على مستوى واحد بل من الضروري أن على مستويات عديدة مورفولوجية وتركيبية ودلالية وتداولية وهذا يتطلب نظرية مركبة تستفيد من السوسيو–لسانيات والسيكوليسانيات وغيرهما (ينظر) سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص32

تجمع بين الصيغة والصوت"ونظرا للعلة الوثيقة بين الخطاب (وظيفة تواصلية) والنص (وظيفة نصية)يتم الربط بينهما، عبر ما يستنتج على صعيد تحليل الأسلوب، من خلال عناصر تنتمي إلى الخطاب (علاقة الراوي بالكاتب والراوي بالشخصيات...علاقة الكاتب بالقارئ \(أوإلى النص\الخطية والانسجام) مع النظر إلى الوظيفتين معا، في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية أو الإيديولوجية أو الاجتماعية، كما تتجلى على الصعيد النصي كمظهر كتابي يتم فيه الربط بين الكاتب والقارئ"[1]

في كتابه انفتاح النص الروائي، يقدم سعيد يقطين استدلاله الجديد للسرد، ، إنطلاقا من محدداته :النص\الخطاب "..فإننا نرى أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطته إرسال القصة وأن النص مظهر دلالي، يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي. إنه تمييز إجرائي تفرضه دواعي التحليل وحدوده في الخطاب، تقف عند حدود الراوي والمروي له وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ، إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط والانسجام، بين الحكي كخطاب والحكي كنص وبين باقي مكوناتها في علاقتها بالقصة"[2]، بمعنى أن التداول الجديد الذي يظم القصة والخطاب والنص يعكس ما كان معمولا به في كتابه تحليل الخطاب الروائي من جديد، لكن هذه المرة بقرائن أومعطايات التفاعل: الموضوع الخطاب الروائي النص الروائي

قراءة مكونات الزمن

يعقب عن ذلك بقوله "لذلك نحاول الآن تحديد مكونات هذا النص، من خلال الرواية كنوع أدبي ولنربط بين ما حاولنا تجليته في الخطاب من مكونات (الزمن –الصيغة – الصوت) في ضوء تحديدنا للنص، للوقوف على ما سميناه توسيع الخطاب (كبنية نحوية) إلى النص (كبنية دلالية) ليتأتى لنا بعد ذلك تحديد ملامح هذا الاختصاص الجديد، الذي يتخذ النص له موضوعا، من خلال ربطه بسرديات الرواية، التي تنطلق من الخطاب

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 32

2- المرجع نفسه ص 32

الروائي موضوعا لها.."[1] لأنها إذا استدلال جديد يتجاوز مرحلة هامة من المراحل السردية في صورته البنيوية "وكما استلهمت البويطيقا اللسانيات والبلاغة والبويطيقا الكلاسيكية في تحليلها الخطاب السردي، سواء على صعيد تقسيم الخطاب إلى مستوايات صرفية وتركيبية ولفظية ودلالية، وماثلت بين تحليل الجملة –لفظيا وتحليل الخطاب من خلال تحديد مكوناته بالاستناد إلى مكونات الجملة الفعلية (زمن –صيغة–جهة –صوت)يمكنها وهي تتوسع أفقيا أن تستفيد بما يتلاءم بمكونات موضوعها، الذي حللته لفظيا أو نحويا بالإعتماد على علوم الدلالة والسوسيوليسانيات والتداولية ونظريات النص والتلقي، بهذا التصور يمكنها أن تتجاوز وعي الستينات والمرحلة البنيوية، التي لم يبق ما يسوغها –في نظري –عمليا ونظريا معا"[2]

ويتضح هذا التفاعل بين الصيغة والصوت، في التفاعل الجديد بين النص والخطاب بين الصيغ والتفاعلات النصية، يقول"تبينت لنا من خلال التحليل، الصلة الوثيقة بين الصيغ والتفاعلات النصية، ولقد حاولنا من خلال تعريفنا للتفاعل النصي وأنواعه، أن نضارع على سبيل المقارنة وبهدف التوضيح، بين أنواع التفاعل وبعض الصيغ ." [3] .وللوقوف عند هذه التفاعلات سنقف عند كل مكون ومعرفة الصلات التفاعلية التي تجمعه بالأخر.

الزمن\البناء النصي :

زمن بناء النص يقابله زمن الخطاب النحوي، يتحدث عنه سعيد يقطين

كتداول جديد للزمن، إنه زمن دلالي يتجاوز زمن الخطاب السردي، الذي لم يتجاوز حسبه المظهر اللفظي لمقاربة الزمن وبالأخص تحليل جينيت، ويأتي حديث الزمن كمكون سردي في كتابه انفتاح النص الروائي في سياق ما أشرنا إليه من مواقف مختلفة إزاء

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص35

2- المرجع نفسه ص 36

3- المرجع نفسه ص 127

تقسيمات: زمن القصة والنص والخطاب، أي زمن المغامرة (ميشال بوتور) أو زمن القصة وزمن الكتابة (زمن التلفظ) وزمن القراءة (زمن الإدراك) . لقد استلهم سعيد يقطين هذه التقسيمات –من أراء تودوروف خصوصا – وصلته بالأزمنة الخارجية، ما كان مبررا لتداوله الجديد" هذه الأزمنة داخلية أو خارجية تدخل في علاقة مع بعضها ومجموع العلاقات الموجودة، بين كل هذه المقولات هو الذي يحدد الإشكالية الزمنية للحكي[1]"، ويرى أن الاراء السابقة (ورأيه هو أيضا) المذكورة عن الزمن، تعكس تداخل زمن الكتابة وزمن القراءة وهذا كان سببا لإغناء زمن الخطاب على حساب زمن النص، لأنها لم تصل بعد إلى تفصيلات دقيقة تحدد حيز كل زمن (موقف جيرار جينيت من تداخل الصيغة والصوت)، ويفسر منظوره أن زمن النص هو ما ينبغي التنبه إليه، لأنه أكثر تفاعلا من زمن الخطاب ولهذا يصفه بالتفاعل، لأنه يوسع ويجلي في نظره الزمن النحوي (الخطاب)"من خلال نمو الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي(زمن القصة) يتحقق زمن الخطاب وبواسطة زمن الخطاب، يتم سلب زمن القصة خطيته، وكونه مادة خاما لذلك فإننا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، نجدنا ننتقل من التجربة الواقعية ذهنيا (ذات الطابع المشترك)، إلى التجربة الذاتية (ذات الكاتب) وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن يبرز من خلالها بعد تخطيب الواقع الذهني، ليتحلى واقعا نفسيا مدركا من خلال تعامل الذات مع الزمن"[2]، أما زمن النص عنده "يتجسد من خلال فصل القراءة وذلك لأن الزمنين السابقين (زمن القصة –زمن الخطاب) يتم انجازهما معا من خلال عملية الكتابة ولما كانت الكتابة تأخذ بعدها الزمني وهي تخطيب زمن القصة وتنتج ذاتها في الزمن لتصبح قابلة للتلقي وفي الزمن المختلف عن زمن الكتابة، كان زمن النص يأخذ بعدين أساسيين، يتصل الأول بعملية الكتابة نفسها ويكمن البعد الثاني عندما يتم التفاعل مع هذا النص، من خلال القراءة كفعل وكإنتاج"[3]

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص42

2- المرجع نفسه ص47

3- المرجع نفسه ص48 49

في الأخير، نستطيع أن نجد ملامح التداول أو التفاعل، بين مكونات الزمن في القصة والخطاب والنص عند سعيد يقطين، من خلال بعدين: البناء على المستوى الداخلي وهو تفاعل في بعده الأول "وهو الذي نستطيع من خلاله الوصول إلى نتائج أكثر علمية، بالمقارنة مع تحليل المستوى الخارجي، كما سنلاحظ ومن خلال تحليل هذا المستوى، يمكننا الإمساك بوعي الزمن عند الكاتب أو موقفه منه، وذلك من داخل المعطى المجسد – البناء النصي الداخلي –...ومن خلال هذا التفاعل يتم البناء النصي على المستوى الخارجي وعبره إنتاج دلالة النص من لادن القارئ ..."[1]

الصيغة \ التفاعل النصي يقدم سعيد يقطين مفهومه الجديد للصيغة، من منطلق المستوى الدلالي للنص ما يسمى عنده"بالقيم النصية التي تنتج فيه دلالات النص"[2]

أي القيم التي تتفاعل وانفتاح النص، إنه تفاعل لن يكون مبنيا حسبه "بالطريقة نفسها التي كنا نمارس في تحليل الخطاب.."[3]، وهو تلميح واضح لكتابه تحليل الحطاب الروائي، إذ نحن إزاء تداول جديد للمفاهيم، التي أحاطت بالصيغة في هذا الكتاب وبالسياق الجديد المتمثل بما يسمى "التفاعل النصي" وعليه كان التداول الجديد استدلالا جديدا على مكونات السرد وتفاعلها " في التفاعل النصي لن نتحدث عن صيغ مجردة، أي كبنية لا يتميز بعضها عن بعض إلا بحسب طبيعتها الخطابية بنيويا (مسرود–معروض – منقول ...)ولكننا سنتحدث عن بنيات نصية لا تتميز عن بعضها بطبيعتها الصيغية البنيوية ولكن بطبيعتها الدلالية والنوعية (من النوع الأدبي) ..سنقول إنها بنية نصية ونقول إنها شعرية (لنوع) ودلاليا تأتي لمعارضة أو تأييد بنية نصية سابقة عليها أو لاحقة بها"[4]

إن مفهوم التفاعل النصي هو مرتبط بتجاوز المستوى النحوي للخطاب، أي تفعيل آليات جديدة كالقراءة أو النصية كما يصف ذلك سعيد يقطين"إننا نستعمل التفاعل النصي

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص48 49

2- المرجع نفسه ص90

3- المرجع نفسه ص92

4- المرجع نفسه ص 90 91

مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص \\\ أو المتعاليات النصية \\\\ كما استعملها جينيت.."[1] ونستطيع ان ندرج هنا مفهوم القصد باعتباره قرينة واصطلاح على معاني مخصوصة متواضع عليها، بأنه تعالي لساني[2] ويبررتفضيله للتفاعل بدل المتعاليات بقوله" نؤثر استعمال التفاعل النصي، لأنه أعم من التناص ونفضله على المتعاليات النصية، التي هي مقابل \\\ عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة، فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعلق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال، التي تتم بها هذه التفاعلات وعلينا من خلال التحليل، أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النصوص (البعد الجمالي) وأبعادها الدلالية (البعد السوسيو–نصي)، بهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيو نصيين (زيما) في بحثهم عن التناص أو التعاليات النصية"[3]

الصوت\البنية السوسيو–نصية:

في انفتاح النص يتخذ مكون الصوت أو الرؤية وضعا هو الأخر جديدا وذلك "بسبب الترابط الوثيق بين الرؤية والأصوات دلاليا والتفاعل النصي .." [4] ويتجلى استدلال جديد بين الصيغة وبين مكون الصوت أو الرؤية (كما يستخدم يقطين)، وذلك انطلاقا من التناص وتفاعلاته، خصوصا الميتناص الذي يحدد منطلق التفاعل بين المكونيين. والميتناص أو الميتناصة \\\ "وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل، لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد المتفاعل النصي أولا على أنه مناص وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص ننتقل إلى اعتباره ميتناص ثانيا .." [5]

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 92
2- ينظر هيثم سرحان التأويل الدلالي عند المعتزلة ص 101
3- المرجع نفسه ص 98
4- المرجع نفسه ص 146
5- ينظر المرجع نفسه ص 99 و118

أي باعتباره نسقا نصيا، إنجازيا دلاليا يشغله الكاتب، وفي هذا السياق يعرف جينيت المتعاليات النصية \\\ على أنها تعالي نصي، يتعالى فيه نص على نص أخر، بمعنى أن النص الأخر هذا هو درجة صفر الدلالة، لأن دلالته تقترن بالنص المتعالي أي ان هذا الأخيروحدة دالة بنفسها، أصبحت كذلك بعد مرحلة استدلالية قديمة، وهنا يطرح سؤال منظور جينيت لعلاقة الصوت بالصيغة، وهو المعروف بموقفه الرافض في أن تجمع بينهما أي علاقة، وبين سياق طرحه للمتعاليات النصية، وهي تعبرعن الوحدة الدالة المنجزة دلاليا وسياقيا في ضوء معطى وتداول خارجي، فكيف يتداولها النص وبأي كيفية يتداولها الصوت؟ ومن هنا يبدو أن هناك بوادر تؤكد تفاعل مكوني الصيغة والصوت في هذا التداول المقامي على الأقل، بل مع أشكال تفاعل المتعاليات الأخرى التي يطرحها (التناص–المناص –الميتناص–النص اللاحق– معمارية النص) [1]

ومن هنا يكشف سعيد يقطين حضور الميتناص بقوة في النصوص العربية، ونستدل على موقفه هذا على تفاعل الصيغة بالصوت "إن الميتناص الذي سجلنا هيمنته، عندما تحدثنا عن التفاعل، بالقياس إلى النوعيين الآخرين –التفاعل النصي (الصيغة) والبنية السوسبو–نصية (الصوت)يكشف لنا بجلاء، عن الرواية المهيمنة في النص دلاليا أنها رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ والمجتمع واالايديولوجيا ..." [2]

وليزداد الأمر وضوحا يقرن سعيد يقطين المكونيين في إطار ما يسميه البنية السوسيو–النصية "إن أبعاد **الرؤيات** و**الأصوات** دلاليا، تأتي لتأخذ منحاها النقدي حيال الذات والواقع، عبر تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصية، التي أنتجت فيها ومع البنية الاجتماعية التي ظهرت في إطارها .." [3]

من جهة أخرى تتوسل هذه الدلالة النصية قارئا، يقعل بدوره دلالة النص بمكوناتها الصرفية والنحوية والدلالية، وهي تشاكل بنيات النص الكبرى وقيمه، التي ينتج وفقها

1– ينظر سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 97

2– المرجع نفسه ص 146

3– المرجع نفسه ص149

والمقصود بالبنيات الكبرى، مجموعة الأنساق الحاضرة والمؤثرة مقاميا، التي يتحقق بها النص، يقول سعيد يقطين "في البنية الكبرى، يتحول الأدب إلى مؤسسة لإنتاج القيم النصية والثقافية العامة وإعادة إنتاجها.."[1]، أي ما يسمى بالميتناصية التي يراعيها النص، أي الكتابة وما تستحضره القراءة، لأن عملهما الاستدلال على هذه البنيات أو بها"[2]، بتداولات مختلفة أي أن تفاعلات السرد تتفاعل مع هذه البنيات، إما كمنطلقات دلالية سابقة، أو أن يكون تداولها نقدي، وذلك حسب المقام الذي يتمثل فيه الحكي من القصة إلى النص إلى الخطاب، وانطلاقا من المتناص يتحقق ما يصفه سعيد يقطين بالنصية "ونصية النص الأدبي تكمن في رأيي إلى جوانب عوامل أخرى في نوعية العلاقة التي يقيمها مع البنية النصية المنتجة"[3]

خلاصة القول، إن مرحلة تداولية جديدة بين مكونات السرد، يصنعهما كتابا سعيد يقطين تتمثل في استخدام استدلالات المفاهيم والمكونات وتعيينها، في سياق المقام والاستعمال من الخطاب إلى النص، رغم أن الكتابين ركزا كثيرا على النص (المستوى الدلالي)، أو ما يصفه سعيد يقطين بتوسيع الخطاب أي المستوى النحوي على الرغم من تداخلهما، إذ لا يستقيم طرح دلالي دون طرح صرفي ونحوي، والحديث مهما كان عن الرواية فهو حديث الخطاب، أي خطاب الرواية الذي يستدل في الأخير بنفسه على البنى الكبرى، أو بالمتناصات فالعبرة بطريقة اشتغال هذه الفعاليات وتداولها داخل النص، أي إستراتجية التعامل والتفاعل أكثر من شيء أخر، والإستراتجية تقترن كما معلوم بالخطاب.

حتى جينيت الذي يستعين به سعيد يقطين، أخذ بعين الاعتبار مسألة الجنس الأدبي وهوتداول يأخذ في الحسبان تعلق الخطاب بالنص، وإن كان سعيد يقطين قد تعرض للعلاقة التي تجمع الرواية بالسرد، أي علاقة النوع بالجنس، إذ يعتبر جينيت ويشير الى هذه المسألة(علاقة النوع بالجنس) "السرد الذي لا يشكل جنسا بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنه

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 150

2- ينظر المرجع نفسه ص 152

3- المرجع نفسه ص 103

يتوزع على أجناس عديدة مثل: (الملحمة والتاريخ والرواية والحكاية الخرافية والحكاية والقصة..."[1] ويعتبر جينيت أن الشعرية تتبني على فرضية المتخيل والواقع ويعتبر أن "الفرضية في طرحها (المتخيل \الواقعي) سؤالا ذا طبيعة لغوية وليست أدبية أو ربما في فلسفة اللغة وهو ماذا يمكن أن نعرف حقيقة عن السمة المسوغة أو غير المسوغة للغات الإنسانية أو ماذا يمكن أن نعرف عن مقدار المصادفة والتعليل في هذه اللغات"[2]

أما عن تداول الصوت، فإضافة إلى صور التفاعل التي يتداول بها، فإن هذا التداول أيضا يتحقق في سياق الرسالة التي ينجزها، وبين تحقيق مكونات الشكل، التي يكتب وفقها أي الجنس الأدبي تحديدا" ..يجب على المؤلف، بادئ ذي بدء أن يجعل مؤلفه يتحقق بوصفه فعلا كلاميا خاصا (وليس بوصفه تكديسا من الضوضاء وفقط أو من الآثار المرئية)..ولقد يعني هذا إذن، أن كل نص أدبي إنما يتم تسجيله في إطار تداولي، تشكل فيه التواضعات معطيات للسان مفهومة بوصفها أداة للترميز، وهكذا يجب على المؤلف منذ البداية، أن يقيم عددا من الاختيارات المعينة تتعلق بالمقام التعبيري لعمله، هل يتكلم باسمه أم أنه سيعطي الكلام نيابة عنه إلى معبر مختلف وهل ستكون لعباراته ادعاءات مرجعية وكلامية متحققة، أم أنها ستتموضع في عقد خيالي"[3]

قراءة عبد الله إبراهيم لأراء سعيد يقطين

يعتبر عبد الله إبراهيم من الباحثين المساهمين في حركة السرد النقدية الحديثة، من خلال مؤلفاته في هذا الحقل، وفي هذا المقام سنلقي نظرة على آراءه هو كذالك في مكونات السرد وتداولاها، في كتابه :**المتخيل السردي**، الذي خصص له حيزا هاما حولها، خصوصا فيما تعلق بآراء سعيد يقطين. يقدم عبد الله إبراهيم جهد سعيد يقطين على أنه مشروع ابستمولوجي هام "بيدا أن جهدا شاملا وبكرا مثل هذا لا يخلو من بعض أسباب الضعف، التي تسللت إلى تركيبه بوصفه مشروعا يشتغل على المعرفة أو النتائج

1- جيرار جينيت رولان بارت من البنيوية إلى الشعرية ص 69

2- المرجع نفسه ص67

3- القاموس ص 564

التي توصل إليها"[1]، ويبرر أسباب الضعف في هذا البحث في خوضه غمار التنظير، الذي لم يكن حسبه مؤسس بالإستقراء الشامل لمكونات الخطاب الروائي "إن جهد مثل هذا يعني بطرائق التحليل، أكثر من عناية بالنص وهو أدخل السرديات التي تعمل على كشف أنظمة الخطاب الروائي ولهذا فإن الخطاب الذي أنتخب للتحليل والوصف(الزيني بركات) لم يؤد غير وظيفة تأكيد صحة التواصلات النظرية، التي كان المؤلف قد توصل إليها، خلال عرضه لأراء المعنيين بالسرد أو تلك التي توصل إليها، بسبب مضاربة بعضها إلى بعض ولم يفلح الخطاب بتحويل الاراء المقررة سالفا، فقد صيغت قوالب وفراغات، وأدخل الخطاب وخصائصها قد انحدرت من العرض والسجال، لا الإستقراء الشامل لمكونات الخطاب الروائية ولعل ما يؤكد الاقتصار على رواية واحدة أساسية، تم التعميم النتائج على روايات أربع أخرى"[2]

لقد مثل كتاب انفتاح النص الروائي حافزا جديدا، دفع إلى مقاربة أكثر من مكونات السرد معرفة وتفصيلا، فلا غرابة –يقول عبد الله إبراهيم– "أن يستأثر الجانب النظري بالجزء الأكبر من متن الكتاب ويتضاءل إزاء الجانب التحليلي.." [3] .وهذا دليل تجليات المفاهيم، هي مرحلة هامة في هذا البحث، لأنه يبحث عن أصول في الأصول الأولى وتجاوزها بغيرها، لأنها ببساطة تشتغل على فن لم يكتمل بعد، لقد عبّر سعيد يقطين في أكثر من موضع في كتابه أنه تجاوز كثيرا من الأراء، التي شكلت كتابه الأول وأهمها المنهج المتبع، من بنيوية خالصة إلى التفاعل المبني على سوسيولجية نصية، وهذا ما استأثر كثيرا أراء عبد الله إبراهيم في كتابه"...فيقول (سعيد يقطين)في تحديد الصيغة هي الطريقة التي يقدم بواسطتها الراوي لنا القصة، ولا أشاطر جينيت ما يدخله إلى هذا المفهوم من مسافة ومنظور، **فالمنظور أو التبئير أدخل بالصوت للعلاقة الوطيدة بينهما،** ففيما اسميه ب**الرؤية** أحاول الإجابة عن السؤال أين المتكلم؟ ومن يتكلم وفي الصوت

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 178

2- المرجع نفسه ص 178 179

3- المرجع نفسه ص 152

أجيب عن السؤال ..من يتكلم هنا؟، **ورغم تضافرهما في الخطاب إلا أن الفصل بينهما في البحث ضرورة لابد منها**"[1] المرجع نفسه ص 164 على الرغم أن الرؤية والصوت جاءا مقترنين في الفصل الأخير من الكتاب يقول سعيد يقطين في بداية السطر "بسبب **الترابط الوثيق بين الرؤية والأصوت** دلاليا والتفاعل النصي(الصيغة في الخطاب).." [2]، وربما يعكس مننطلقاته الاولى في كتابه تحليل الخطاب الروائي، وبعض الاراء أيضا التي جاءت متفرقة في كتابه انفتاح النص الروائي وهي أراء تبدو مضطربة ومنها : من قبيل حكمه في القسم الخاص بالزمن (من ص44 الى41) على أن الاراء التي استعرضها عنه، في نظره(كتاب تحليل الخطاب الروائي) تعبر عن عموميات "نعين من خلال هذه الأراء التي قدمنا حول الزمن (موسعا) كيف أنها تظل تدور في فلك العموميات ..وكل ذلك أغنى تحليل زمن الخطاب وجعله يراكم أجوبة نوعية وكمية كثيرة "[3] والسؤال يطرح إذا كان الخطاب فعلا يتأسس في فلك العموميات؟

أما عن المستوى الدلالي(النص)، الذي استند إليه سعيد يقطين، وهو يقابل المستوى الصرفي (القصة) والمستوى النحوي (الخطاب) يقدمهما عبد الله إبراهيم كما أشار اليهما سعيد يقطين في كتابه انفتاح النص الروائي (ص35)، من خلال تقابل مكونات السرد الزمن\البناء النصي والصيغة \التفاعل النصي والرؤية \البنية السوسيو–نصية"النص بنية دلالية، تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنيات ثقافية محددة، وهذا يؤدي إلى التمييز بين الخطاب والنص ومستويات تحليلها ومكوناتها، فمكونات الخطاب الروائي هي: الزمن والصيغة والرؤية، ومجال دراستها السرديات، وقد فصل ذلك في كتابه تحليل الخطاب الروائي، أما مكونات النص الروائي فهي البناء النصي والتفاعل النصي والبنية السوسيولوجيا ومجال دراستها السوسيو–سرديات"[4]

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 164

2- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 147

3- المرجع نفسه ص 44 45

4- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 173

يناقش عبد الله إبراهيم سعيد يقطين في قضية النص والخطاب، أي المستويين الدلالي والنحوي، بداية يتناول مصطلح الإنفتاح الذي يرى أن استعماله له جاء متأثرا ببول ريكور"كتابات بول ريكور تتحشد بمفردة الإنفتاح، التي يريد بها الإنفتاح على المرجع بناءً على رؤية ذاتية، يقوم بها القارئ الناقد، أما البحث الدلالي فهو نتاج ضبط المستويات اللسانية للنص، ولقد ترتب على كل هذا، أن البحث اتخذ في الكتاب الثاني مظهرا تأويليا، ولهذا يقرر المؤلف (سعيد يقطين) أن العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقا، لأن المجتمع هنا يصبح عنصرا تاريخيا ومنظورا إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معا[1]

يأخذ عبد الله إبراهيم على سعيد يقطين "ما يلاحظ على تحليله لهذا المستوى (الدلالي) أنه يتجاوز البحث في مستوى الدلالة، ويذهب في كثير من نتاجه إلى التأويل. إن الدلالة حسبما نظن هي تعويم معنى ينطوي عليه النص، حسب ضبط آليات بنائه، فثمة قواعد أساسية تتبع لإنتاج الدلالة، أما التأويل فهو ربط الدلالة بالمرجع، بناءً على قراءة فردية للنص"[2] أخيرا ينظر عبد الله إبراهيم إلى مشروع سعيد يقطين السردي أنه "لم يعن فيما نرى، العناية الكاملة بنظم بناء الحكاية المتخيلة، بل ولم يعن جوهريا بعناصرها الأساسية، وهنا لابد من تفصيل ذلك بالصورة الآتية: إن الخطاب مستوى يتم من خلاله بناء الحكاية المتخيلة في ذهن القارئ، وذلك بناء على تمنحه المفردات اللغوية من مفاتيح لإنشاء تلك الحكاية، وإذ كان المؤلف قد برع في توصيف أساليب السرد في الخطاب الروائي، من خلال وقوفه المفصل على الرؤى والصيغ والزمن، فإنه لم يلحق ذلك بجهد مماثل في الوقوف على عناصر الحكاية المتخيلة ومستويات بناءها، وإذا كانت الحكاية هي أولى الخصائص المميزة لجنس القص"[3] كما ويأخذ عليه أنه"لم يفصل في أنساق الحدث، وهي فيما نرى أربعة: التتابع والتداخل والتوازي والتكرار، ولاعند أركان

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 182 وينظر سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص45

2- المرجع نفسه ص 181

3- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 180

التشخيص الأساسية، وهي الملامح الخارجية والأفعال والملامح الفكرية ولا عند المكان في مستواه الظاهراتي أو الدلالي. إن الوقوف المفصل إزاء خصوصية هذه الأبنية والمستويات له أهمية قصوى في الوصول إلى خصائص الخطاب الروائي قيد الدرس"[1]

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص ن

الباب الثالث

المقصرية: تنزيلات ورؤى

الفصل الأول
الاشتغال على الكتابة

الكتابة سلوك فكري افردي، ونسق تداولي نوعي، يتعهد حركة المفاهيم والبحث عنها "الأسلوب في الفلسفة، هو حركة المفهوم ولا يوجد هذا الأخير طبعا خارج الجمل، لكن ليس للجمل من موضوع أخر، سوى إحياء المفهوم ومنحه حياة مستقلة. إن الأسلوب هو إخضاع اللغة للتنوع وهو تعديل أو تشكيل وشد للغة بأكملها إلى الخارج، في الفلسفة مثلما هو الشأن في الرواية يجب أن نتساءل ماذا يحدث؟ ما الذي حدث؟ لكن الشخصيات هي المفاهيم، أما البنيات والمشاهد فهي حيزات مكانية"[1]، ويقول جاك دريدا عن الكتابة هي "نوع من الحركة الغريزية تحاول تملك ما يأتي دائما من استفزاز خارجي

بين إخضاع الكتابة تداولا وكونهاغريزة، تحاول الكتابة في أوساط أخرى، أن تقدم نفسها فعالية تفاعلية أو مفهوما حواريا يسهر على العقلنة والتداول المقصدي، أمام أي تداول تتناول الأفكار والمفاهيم بعدا إنجازيا، وتوجيها للكتابة أيضا قبل هذا الكتابة توثيق وتشخيص وميثاق"ثقة في عقلنة ومعقولية الفعل والتاريخ "[2]

تفتح الكتابة أفقا رحبا، يتاح فيه معرفة أقرب وأكثر لمنظومة ذهنية ونفسية، وذلك أنها تتداول هذين الفعاليتين بأدق التفاصيل وتداولها، فهي الوثيقة وهي المزاجية التي تعترف بلاشعورها، هي فن الوقيعة والمواربة، هي –في كل الأحوال–أن يتكون الموجود بطريقة ما في الوجود.

الكتابة عند الكاتب المغاربي هي كل هذا، تشارك فيه إنسانيا وهي أيضا ترسبات موروثة شفوية، وأفعال وتعاملات تداولية موروثة، وتركة عالقة فيها، الكتابة أيضا منفى وغربة ووطن، وكليات يبحث فيها وعنها عن تعايش وصلات وروابط، بين ماهو كائن وما ينبغي أن يكون، والكتابة اليوم هي منفى نفسها، لأنها تبحث في نفسها في مجتمع متمرد، غير وفي تائه تحركه انشغالات آنية، وهي جهة التناظر من وجهات أخرى "يعاش مغربيا من حيث هو سمة خلافية، وهناك أفكار واجتهادات، تعمل من أجل تنظيم هذا

1- جيل دولوز الفيلسوف المرتحل –مسارات فلسفية- ص 48

2- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ص30

التناظر وعقلنته، وإضفاء الشرعية على تساكن أطرافه، ضمن هذا السياق نفهم هذا الإلحاح المغاربي، خلال العقدين الأخيرين على فكرتي الحق في الاختلاف وفي إقرار التعدد مضمونا للوحدة ومكونا أو سبيلا لها"[1]

الرواية والتداول:

أن نسلم بأن المجتمعات الإنسانية، تستطيع بمقياس معين أن تقود وتسيطر على تاريخها"[2]، وأن نعمل على بعث كليات أو إنجازها وتفعيلها، مع هذه الاستطاعة والسيطرة تكون الكتابة بذلك أحق ما تتداول فيه هذه التفاعلات والمفاهيم المستخدمة، في حركة التفاعل بينها وبين الأنساق المطروحة، على مستوى اليومي والتاريخي والاجتماعي ..هذا ما يشكل الكتابة المغاربية اليوم، ويحرك جدلية الإيداع فيها، ممارسة وعملا في مناحي الحياة، قبل أن تتحول كأفعال متداولة داخل الكتابة، من هنا اكتسى هذا التداول(أدبا وفكرا) مكانة عربية وعالمية، تشكل الراوية فيه أهم تعامل حاضر وفاعل، بتنوع الطرح والتداول والاستدلال، بين أنساقه المحلية المعاشة والممارسة، وبين تداول متمايز ومتناظرعن الواقع المعاش كتابة، رغم التجربة القصيرة إلا أن هذه الكتابة، استطاعت أن تشكل لنفسها اهتماما بالغا إزاء متلقيها، فحق أن يطرح على الأدب ألمغاربي مغاربه وكم في المغارب من درر" إن اصطلاح الأدب ألمغاربي والرواية المغاربة بالخصوص، يقتضي بالضرورة التحديد توضيحا للمقصد وإزالة لكل لبس قد يعلق به ..فهو مجمل الدلالة الجغرافية، نظرا إلى علاقات الجوار القائمة بين أقطار المغرب العربي، والتي نشأت عنها علاقات إنسانية ...ثم نجد الدلالة الحضارية، التي تسهم في تشكيل معالمها، السمات التاريخية والدينية والثقافية لبلدان المغرب العربي، وتنهض علامات دالة على شخصية ثقافية مغاربة متميزة، وتتجلى في المذهب الديني

1- عبد الحميد عقار الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء ط1 2000 ص 13 14

2- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ص 30

المالكي، الذي يوجد روحيا بين شعوب هذه الأقطار وفي مدرسة لغوية خاصة وفي خط مغربي متميز وكذلك في طريقة رسم الأرقام وغيرها من السمات.."[1]

إن وجود الرواية المغاربة اليوم، هو حضورها النوعي على المستوى الفني وعلى المستوى النظري، الذي يشهد هو الأخر مكانة هامة مغربيا وعربيا، من خلال البحوث العلمية والدراسات الجامعية، أما الحديث عن هذا التفاعل الأدبي والنقدي تأليفا "[2]

لاعتبارات تاريخية موضوعية، حالت أن تكون حركة التأليف في هذا الحقل وغيره متراكمة ومبوبة بالشكل المطلوب، إذ أن تقاليد النشر والطباعة مازالت فتية مغربيا مقارنة بالمشرق، وهي بدرجات متفاوتة بين أقطاره، على أن نوعية الإنتاج هي ما سيحكم لهذه التجربة الفتية مكانة هامة عربيا، فلا ننسى أن نصوصا كتبت على الساحة المغاربية، هي من أسهمت في تأسس الإنطلاقة والدفعة الحقيقية للرواية العربية فنيا، كرواية **حدث أبو هريرة قال** لمحمود المسعدي، أو التجربة الرائدة لأقلام الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهي التي نافست فنيا أقلام المتحدثين بلسانها. لقد شكل هذا التنوع والتداول المؤسّس، منطلقا تبنته هذه الرواية، كما لا ننسى دور الفعاليات الثقافية من ملتقيات وندوات خاصة، أو شبه خاصة(فعاليات على هامش معارض الكتب محليا ودوليا) واهتمام بالغ للناشري، بها وإشراف نخبها على الدوريات والمجلات المحكمة فلا تكاد تخلو هذه الفعاليات من هذا الصعيد "لقد أصبح الحضور الخطاب السّردي والروائي تحديدا، شبه مهيمن في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر، إنها هيمنة مقترنة بالحضور وبالتطور، ذلك لأن الخطاب الروائي، فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دائما قيد التكون والإكتمال حسب باختين، فهو يتميز بمرونته المورفولوجية وبتكيفه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعية

1- بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية في المغرب العربي ط1 1999 ص 13

2- ينظر بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية في المغرب العربي ص 09-18 وعبد الحميد عقار الرواية المغاربة ص14

من منظور كريزنسكي، ومن هنا ارتباطه الشديد بنسق القيم السائدة، وقدراته على تشخيص المتغير، من أنماط الوعي والذهنيات والأشياء والأمكنة"[1]

إن تدول الرواية المغاربية، هو تداول إذا أخذ من ناحية مقاربة السرد، فهو المنظور الفني، الذي يتشكل من خلاله تداول هذه الرواية، ومن هنا تبدأ حوارية النص مع القراءة، تعاطيا يسمح بمعرفة النسج والتأليف، بما يرفعه النص من استدلالات تتعقب المعنى من الداخل والخارج، وتتعقب الخطاب كونه فيما يُفترض وجود معناه بالفعل، بإعتبار الوجهة ولهذا يعتبر المنظور، وهو من تداولات الصيغة أهم تشكل الرواية المغاربية –في كل رواية عموما– إلا أن الرواية المغاربية، كانت أخصّ بهذا النوع من التداول رهانا على وجودها، مستفيدة من التنظير النقدي الواسع والمميز، الذي تحظى به داخليا، من خلال الأنساق الموجودة وخارجيا بتواصلها مع المستجدات المتعلقة بذلك، "أعني قراءة الخطاب الروائي المغاربي، بإعتباره نصا تطوريا، يملك قيما خلافية تخصّ اللغة الروائية، وما يلحقها من تهجين وتنويع وسخرية، وتخص الشكل الأدبي وما يتسم به من تقطع وتداخل وتشذر، وتوليد تجعل من الرواية شكلا يكتب في عدة مستويات أو كلاما علائقيا بإمتياز "[2]

الكتابة الروائية:

تتفاعل الكتابة في الرواية المغاربية، تفاعلا يسميه البعض الحيرة الفنية، خصوصا ما تعلق بالرواية المعاصرة ويصف البعض هذه الحيرة بما يسمى: تموضع الروائي في الكتابة وتداوله لإستدلالاتها "لا يمكن أن يزعم القاص للناس، أن زمن الحكاية هذه زمن سابق لزمن الحكي، إذ هو حين يكتب يمسك بقلمه ثم يستلهم ويستوحي، فتنثال عليه المخيلة بسيل من النسوج اللغوية، فيفرغها على الورق وهو بهذا لا يكون متمثلا لعلمه

1– عبد الحميد عقار الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ص 05

2– المرجع نفسه ص 06

السردي مسبقا، فلا يكون ذلك بلغته وصوره ..فذلك في السرد الشفوي فكل التفاصيل السردية التي لا تقع للكاتب إلا حين يكتب فعلا"[1]

وهي حيرة تجنيس وقصدية هذه التجربة، بين نثرية الحياة وشعرية الوجدان"[2]، الذي تمتاز بها كتابتها فإذا كانت بداية الرواية في المشرق لاقت استهجانا"[3]، فإنها مغاربيا اعتبرت افتكاكا وغنيمة ومعركة على أكثر من صعيد، فعلى الصعيد التحرري كانت معركة التزام وواقعية ساخرة وناقمة، ومن هذين المكونيين نشأت الرواية المغاربية كاستدلالين أساسيين ما زال التداول رهين الكتابة فيها، عكس ما كان في المشرق إزاء تفاعله مع مذاهب الأدب المتعددة وتفرقها، هذا ما جعل للرواية المغاربية صدى داخلي وخارجي، لقد تمكنت من افتكاك مكانة في ثقافة الآخر أيضا، ليس ذلك فحسب بل ومنافسته وإحراجه والكشف عن حقيقته، أمام الشعارات التي يحملها، وهاهي اليوم تتداول في إمكاناتها الاستدلالية في معركة الإصلاح، واقعية تمتزج برومانسية ساخرة وعابثة ووجودية صوفية متأملة، متطلعة إلى الصفاء الروحي، كلها اليوم تصنع رأسمالا رمزيا وفنيا للرواية المغاربية، تجنيسا وتداولا ومقصدية: محليا باستثمار الأنساق الدلالية تأسيسا لها في الاستدلال السردي، ما تعلق بالصيغة خصوصا فالرواية كما توصف بأنها علامة توصيل مؤطرة بالاستعمال، هذا ما يتوفر إلى حد معتبر في هذه الرواية اليوم " لقد ارتبط (الأدب المغاربي) بالحركة الإصلاحية ...مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتسجيليا، استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة والاهتمام بالتسجيل التخييلي، لردود الأفعال اتجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، وبخاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية:

1- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية ص 230

2- ينظر نبيل سليمان فتنة السرد والنقد دار الحوار اللاذقية ط2 2000 ص118

3- ينظر عبد الله إبراهيم السردية العربيةبحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي المركز الثقافي العربيبيروت الدار البيضاء1992 ص

-غنى الموروث الثقافي العالم، واستمرار تأثيراته وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية .

-قوة حضور التراث الشعبي .

-عمق التفاعل والتواصل، مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي .

-تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الإنفتاح الإيجابي على الآخر، ثقافة ولغة لكن بأفق نقدي وانتقادي"[1]

شعرية الرواية:

إن خصوصية أي إبداع تراهن اليوم، على مكوناته الداخلية الخاصة، بما ينطوي عليه من تداولات على المستوى الجدلي يتصل بالموضوع أو الفكرة، أي بحث في ما تثيره من رؤى متباينة حول المفاهيم، وبحث في تكييف المسالك وطرق الإستدلال، ولعل الرواية المغاربية اليوم وهي تتجاوز جدل الأصول والنشأة، تتأسس اليوم على جدلية الخصوصية والتداولية المقصدية، التي تحتويها إنطلاقا من المحلي والعالمي، وإنطلاقا أيضا من الذاكرة والمكونات والمقاصد(جغرافية، الفرد والمجتمع، أنساق ومفاهيم، قيم معاملات، أشكال وتقمصات تعبيرية متنوعة ...) فماذا تحقق اليوم في الرواية المغاربية مقصديا على المستوى التداولي والتفاعلي؟ فيم تتأسس جدليا ؟ ماهي التباينات الفنية والدلالية المكونة لخطابها السردي ؟

الرواية فن المواربة، فن لم يكتمل ولم تكتمل معه التفاعلات، ومن هنا يكمن حضورها كتداول فني للبحث والتجاوز وتخريجات الدلالة المفتوحة، فهي ترهن المعيار والنمط في نسقه المنغلق وصورة الأنموذج" تلك التي يتوخى الإنسان أن تكون شبيهة به، برغم استحالتها التخييلية، من هنا تتجلى المفارقة المضمرة في أعماق الكون الروائي، التي يشير إليها ميلان كونديرا بقوله: يريد الإنسان دوما أن يكشف ب–الفعل– عن

1- عبد الله إبراهيم السردية العربيةبحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ص 21 22

صورته الخاصة به، لكن هذه الصورة لا تشبهه، إن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية العظمى"[1]

إن صلة الرواية المغاربية بالفعل هو في تثوير الأساليب، أي تشخيص الأنساق إعتبارا من اللغة بمعنى الإستعمال والتنوع الدلالي والفعلي، هذا ما قاد النقاد في هذا الحقل الخوض في الرواية العربية، من حيث المفاهيم :هل تعد نوعا أو جنسا سرديا؟ وهو ما يعد منطلقا تداوليا في خصوصية الرواية العربية الحديثة، والأمر خلافي بين النقاد حول ما يعتبر نواة أولى مؤسسة لها، بما هو موجود في التراث العربي، بدليل أن الرواية الغربية انطلقت من نصوص متداولة في التراث العربي (ألف ليلة وليلة وغيرها)، وهناك من النقاد من رأى أنها نوع سردي، وليست فنا أو جنسا أدبيا عرفه العرب، بمعنى أنها كانت موجودة ممارسة حكيا على الألسنة وهي تشترك فيه مع باقي الأمم، يقول سعيد يقطين "بالنسبة إلينا نرى أن الرواية العربية نوعا سرديا ...أننا لنتجاوز الأحاديث الرائجة حول الرواية، نميز بين السرد بإعتباره جنسا والرواية بصفتها نوعا، فالسرد موجود أبدا وفي تراث كل الأمم، لكن أنواع السرد تختلف وتتعدد وتظهر وتختفي.."[2]، وهو تفسير لا يتفق كثير من النقاد فيه معه، بإعتبار وجود البناء الدلالي الذي يشكل مكونات الرواية، تداولا واستدلالا، فالمعلوم أن المعني بفعل الحكي الملازم له، هو صاحب تجربة وخبرة يستند إليها في بناء ونظم وحوك كلامه ليعضد به فعل الحكي، وهذا ما أشار إليه نوعا ما محمد الداهي في كتابه سيميائية الكلام الروائي وهو يستعرض توجها أخر للسرديات في ضوء الحجاج والتداول، ومن جهته دافع عبد المالك مرتاض عن الرواية العربية في التراث، وقد اشتغل على هذا البحث كثيرا في كتاباته المختلفة، مدافعا عن هذا التوجه: يقول "فكأن عبارة حدثني، تحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز ولا محدود، فهو

1- شرف الدين ماجدولين الصورة السردية في الرواية والقصة والمسرحية قراءة في التجليات النصية رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط1 2006 ص 38

2- سعيد يقطين الرواية العربية من التراث إلى العصر /من اجل رواية تفاعلية /مجلة المغرب في الأدب الغربي منشورات زاوية للفن والثقافة ع 1 2005 ص27

مهيأ لتقبل شيء من الزيادة أو النقصان وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي"[1]، على أن سعيد يقطين يرى أنها فقط تجليات للسرد، لا ترقى إلى فن الرواية"المنشغلون بالسّرد العربي ..لم يحاولوا الإنطلاق من الجنس الذي ينظمه، إذ ظلوا يتعاملون مع تجليات نصية محددة، (مقامات، حالات، حكايات، قصص...) في إطار عام يشمل كل ما ينطوي تحت هذا الجنس، ويحدد هويته وصيرورته وتحولاته في الزمان والمكان ..إن الإنطلاق من التجليات النصية، وكيفما كانت حذاقة الباحث وممارسة في القراءة والتأويل، تظل محدودة في نطاق النصوص المحللة، لأنها مقتطعة من سياق نص أعم وأشمل"[2]

أن هذا النوع من الطرح والإختلاف، كفيل بأن يدفع الرواية إلى المستوى الفني، والتداولي الموجود فيها، وهو دليل على أن وقفات استدلالية ومراجعات وتجاوزات هامة، مرت على تركم الرواية العربية جديرة بالمتابعة، رغم تجربتها القصيرة "بعيدا عن جعل وجود التواضع بدهيا أو وجود المبدأ الذي يجب على العبارة تبعا له أن تكون تعبيرا حرفيا عن فكر المتكلم، الذي ستكون العبارات الصورية اشتقاقا له، فإنها إذ يضبطها مبدأ الملائمة، تنكر وجود اشتقاق في أصل صور المعنى والفكر." [3]

1- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية ص 171

2- استعمال سعيد يقطين للمصطلحين: الجنس والنّوع يعود في الحقيقة إلى السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، سعيد يقطين السرد العربي ص 113

3- القاموس ص 530 531

الفصل الثاني
تجربة الكتابة واستحضار الأنساق الثقافية

الرواية المغاربية عتبات وأنساق سردية:

يقول أبو حيان التوحيدي أن النفوس تتقادح والعقول تتلاقح والألسنة تتفاتح، في هذه العبارة تفرقة واضحة بين النفوس والعقول والألسنة، ما يزال التفريق الدقيق بين النفوس والعقول لافت للنظر ففي الاطمئنان إلى العقول اطمئنان إلى الصدق والبرهان وفي الاطمئنان إلى النفوس جنوح نحو البداهة أو اللقانة أو الحدس"[1]، بين المراحل الثلاث تتوالى مقصدية الكلام وتتداول المعاني، والصور والكلمات غربلة واستدلالا على مكونات الخطاب (الذهني .النفسي .اللساني)، لتتشكل آلة البيان بيان الخبر وتبيينه، بين الكذب والصدق أو بين ما تمليه الرغبة وبين مواربة القصد، فعاليتان يتنازعهما الخطاب" ليس فقط ما يظهر أو يخفي الرغبة، لكنه أيضا موضوع الرغبة ..هو ما نصارع من أجله وما نصارع به وهو القوة التي نحاول الإستيلاء عليها، أي أن الخطاب هو الإحتمال الإمكاني للهاجس الإنساني الذي تؤسسه اللغة"[2]

بين النفسي والعقلي واللساني، تتحرى المعاني دلالتها ومقاصدها، وما الخطاب إلا ذلك التفاعل ين هذه الفعاليات، أو يعبرعن ما تتفاضل به إحداها، موجهة بذلك الدلالة نحو مآربها، والرغبة هي عين ذلك، وما اللسان إلا آلة الإخبار، القائمة على الطبع والتواضع بين هاتين الفاعليتين، يقول هوسرل"الاتصال في الأدب، ليس هو الاتجاه المبسط من جانب الكاتب إلى المعاني، التي ربما تكون جزءا من سوابق العقل، بل الأحرى أن الاتصال يثير تلك المعاني في الذهن، بإغراء وبنوع من الحدث الإنحرافي، إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها، فالكاتب ذاته هو تعبير من نوع جديد، يبني نفسه، إن كلماتي الخاصة تأخذني على غرة، وتملي عليّ تفكيري"[3]

أن فعل الاتصال، لا يمكن أن يتحقق دون لغة، سواء أكان الدافع نفسيا أم عقليا، فسبيل الإفصاح لغةُ تتعهد التعبير عن القصد، وفق مستويين "

1- ينظر مصطفى ناصف محاورات في النثر العربي عالم المعرفة الكويت 1417 1997 ص 150

2- عبد الله الغذامي تشريح النص دار الطليعة بيروت ط1 ايلول اسبتمبر 1987 ص

3- عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف ص 63

أولا- يعنى الأول بمستوى الخطاب، على أنه متوالية قصدية، تعيد بناء الأفكار أو الوصول إليها، بمعنى أن توجيه لغة الخطاب، يبتعد عن حدود اللغة الطبيعية (الإحالية) ودلالة الخطاب لا ينبغي أن تتلكأ للصنع \\\الصوت، التي يظهر بها.

ثانيا- المستوى الثاني فهو توصيف النص، إنطلاقا من أن اللغة مجموعة قواعد وأنظمة تواضعية قبلية وبالتالي تشخيص النص، يرتهن على طبيعة اللغة المكتوب بها"[1]

إن اشتغال اللغة، يبقى رهين الأفكار أيضا، أكانت نفسية أم عقلية، اشتغال لولاه لأصبحت اللغة تحاكي نفسها، وإذا كانت اللغة كذلك، فما فائدة الإتساع والاستدلال والتصنيف الأدبي من أجناس نثرية ونظوم وتعدد المقاصد والتداول.. إذا كان المعيار موجها نحو استدلال واحد.

الرواية تداول يخدم اللغة واللغة فعالية تتفاعل فيها الرواية على مستوى الخطاب "..فمعرفتنا بالخطاب الروائي ستظل ناقصة، ما لم ندرس خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية والوسائل اللسانية والأسلوبية، التي يتوسل بها الكاتب ليضفي على المواد الماقبل أدبية وغير اللفظية، طابعا أدبيا متميزا، غير أن تنوع القضايا التي يطرحها تناول اللغة الروائية، يفرض علينا منهجيا شيئا من الاختيار والتحديد، فاللغة الروائية مطروقة في هذا السياق، من رواية كونها علامة دالة على التحول الروائي بالمغرب العربي ومصدرا له وأحد عناصره التكوينية في الآن ذاته، مدار هذا التحول واتجاهه هو تشييد خصوصية الخطاب الروائي، التي هي عنوان حداثته"[2]

إن أي تجريب أو تحديث لا يتأتى إلا من ممارسة، تفصح عن حدودها الاستدلالية المتاحة، فمن خلال ذلك سيحتكم إلى ما يعبر عن تجاوب أو انكفاء هذا العمل، إزاء تداوله يقول فلاديمبر كريزنسكي"والأثر الأدبي الحديث هو ذلك الذي يحقق التغير الشكلي الأقصى، ويري التوترات الجدلية، التي بدونها لا يمكن للشكل أن يصبح متغيرا، ولن

1- عبد الحميد عقار الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ص 80

2- المرجع نفسه ص 81

يكون سوى تكرار للثابت أو اللا متغير الأثر الأدبي الحديث، لا يتصور بدون تدمير شكلي."[1]

والحديث عن اللغة في الرواية المغاربية، حديث عن المخيال إذ يعد الأخير من مرتكزاتها، وطاقة تعبر عن تعدد جغرافي لغوي، خيالي في المنطقة، وهذا دليل على أن هذه الرواية تتخذ من اللغة رهانا في تجاربها، وهو منبر حقق الكثير فيها، إزاء التحرر والخروج عن الإنكفاء السائد والقهقري "إنه إذا في اللحظة التي يدرك الفعل نفسه في فعل الكلام ذاته فإن الميل يكون أكثر قوة إلى نسيان الفعل في علامته"[2]

تمثيلات وحوافز:

تمثل الاستدلالات أدلة على المقاصد، ولولاها ماكان لوضع الدلالة معنى، والأدلة هي تمثيلات وحوافز تحرك الفكرة، في صورتها النفسية أو الذهنية، لتجد لها ما يقرب من قرائن وعلل مقامية، تدنو بها إلى القصد، فتكون تداعيا يصيب غرضه، أو هو تلك الصورة السمعية -كما يقول السيميائيون- التي تحفز المخزون لإستحضار الجهة المقصودة، أو قد يكون صورة من صور اللازم والملزوم، أو قد يكون غير ذلك من أضرب ومنافذ ما يستعين به النص، تمكينا لنظامه وبناءه وتفعيلا لأحكامه ومخارجه الإفهامية، فإذا كان الخطاب هو الجهات والأفعال المتحققة بالتداول، فإن هذه الاستدلالات لا تتحقق إلا بما ننجزه من توظيف وتعاهد بالتمثيلات والحوافز، وهي في الأخير ما يصنع فارق أو شأو أو مزية النصوص " والحال أن التواصل الأدبي، وهذا شيء عجيب يظهر أنه قادر على الاستفادة مما يفرقه عن التواصل الطبيعي أو العادي، وفي هذا النقص المزدوج بالتحديد، يجد التواصل الأدبي حافزه، فما هو ناقص فيه هو الذي يطلق

1- المرجع نفسه ص 82

2- بول ريكور صراع التأويلات 262

ويراقب فعل القراءة ...النص الأدبي والنظام التأليفي الذي خصص فيه مكان للشخصية المكلفة بتحقيق هذا التأليف (آيزر)"[1]

وتمثل التمثيلات والحوافز في السرد جهة المنظور، الذي تتوجه من خلاله الفكرة وتكليف هذه الاستدلالات بتحقيقها في النص، وفي فعل القراءة " يرتكز آيزر على مبدأ المنظور الذي تتبني عليه كل قراءة..والذي يحدد الطريقة، التي يكتشف بها القارئ النص في بعده الخطي"[2]

تتحرك الحوافز والتمثيلات، لتعري رتابة حوافز وتمثيلات أخرى سابقة، ولأنها أيضا تتجاوز نفسها بنفسها تداولا، تعلن عن نفسها وتلح على وجودها وتجاوزها، كما عثرات الخطى الأولى، تتعلم وتراكم تحفظ لتنسى (ابن خلدون)، وهي "الصعوبة التي تعترض الباحث ...تنبع من أن الكثير من مجالات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، لم يدرس بعد بدرجة كافية"[3]

ليست الصعوبة مسالمة لأن المسالمة تؤذي النص والتداول، إنها الصعوبة التي ينبغي أن تكون لأنها اللدن الذي يجمع الكلمات بالأشياء، بين الشيء والإشارة بين الحلم واليقظة بين الغفلة والعبقرية، يقول نجيب محفوظ في حوار مع جمال الغيطاني عن تفاعله مع قضية الشكل فيما سماه بالشكل الأصيل "حنيني إلى الحارة جزء من حنيني إلى الأصالة، عندما بدأنا نكتب الرواية، كنا نظن أن هناك الشكل الصحيح والشكل الخطأ ..أي أن الشكل الأروبي للرواية كان مقدسّا، يتقدم العمر تجد أن نظرتك تتغير وإنك تريد أن تتحرر من كل ما فرض عليك، ولكن بطريقة تلقائية وطبيعية وليست لمجرد الخروج"[4]

1- فيرنالد هالين فرانك شويرويجن بحوث في القراءة والتلقي تر محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب ط1 1998 ص 148

2- فيرنالد هالين فرانك شويريجن بحوث في القراءة والتلقي ص 146 147

3- ابراهيم السعافين تحولات السرد دراسات في الرواية العربية دار الشروق ط1 1996 ص 247

4- المرجع نفسه ص 104

إنها حالة الحافز الذاتي، أين يستشعر الكاتب وجوده وهو يفكر" إن ما يدركه الفكر ويؤكده بوصفه وعيا محضا للذات، فإن الأنا تستكمله بوصفه قيمة، لأنها تبدع نفسها فيه وتصبح بذاتها واقعيا، ويعني هذا أن القيمة تبدو لكي توجد وبغية الوجود، وذلك عندما يميل الوعي المحض بالذات نحو العالم، لكي يصبح مبدأ أو قاعدة للفعل، وكذلك أيضا قياسا للكفاية في الوعي الواقعي ..تولد ماهية، عندما ينسحب الفعل المبدع من إبداعاته ومن إيقاعاته في الوجود الحميم والممنوح من الآن فصاعدا إلى التأمل"[1]

التحفيز هو ما يصنع الفعل والفعل هو ما يحققه، لأن عملية الإدراكأ تكون بالمحفزات والمآلات ولأن إعلاء الرغبة وقيمتها يصنع باللغة، وبإستدلالات مقصودة، كالخيال الذي يصنع الممر (كانط)، فإنها بالنسبة للذات مصير لا يتحقق إلا بهذا الممر، واللغة لا تتقدح إلا بحركة وسعي من داخلها، كالعجينة أو المادة التي تصنع الخيط ليغزل به إلى نوع من النسج أو النول، كذلك هي مادة الأدب تحفزها اللغة ويحفزها هو بأفق التمثيل إنه " الحقل الأول الذي تكمن دراسته ابتداءً من اللغة، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءا جديدا على خواص اللغة نفسها"[2]

الحافز هو الدافع إلى الرغبة وعفوية الإدراك، والوعي وموضوعية الإستدلال على المفاهيم، وهو الوتيرة التي تحفز إعادة النظر في التداولات، وهو وتيرة قصدية لأن الحافز هو القصد أيضا، كما يتقصد المنظور في السرد وجهة دلالية معينة، لأنه يمثل الإدراك والإرادة بين تفاعلات اللغة "بالإدراك يتصور أفكار تكون مثل صور الأشياء بينما الإرادة..تتخذ القرارات بخصوص هذه الأفكار \إنها تؤكد وتنفي وتعتقد وتشك وتخاف إلى آخره"[3]

1- بول ريكور صراع التأويلات ص 266 267

2- المرجع نفسه ص22

3- المرجع نفسه ص ن

التمثيل طريق الإستدلال، وإن كان الإستدلال كمنهج يغلب عليه "طابع الاستعارة الإستكشافية في البداية، لأنه يتم في سياق البحث عن المجهول."[1]

أي منهجيا حتى ونحن نتعامل مع الظاهرة المدروسة، فليست النتيجة أو الحكم عليها القائم على تمثيل معين، هو بالضرورة استدلال قطعي لأن التمثيل نفسه يستدل على قرائن، وبالتالي يمثل التمثيل بداية درجة مقصودة للتحفيز "فكل نتيجة تمثيلية قابلة للمراجعة، لأن التمثيل بذاته لا يؤدي إلا إلى نتيجة تقريبية مقيدة بمجال مخصوص"[2]، فالمسببات ليست بالضرورة واحدة في كل عملية تحليل، بل هي مقرونة بسياق واستعمال مقصود لحال معينة، أو تفسيرات أوعزها الإستخدام في سياق معين " إن التمثيل بخلاف الإستقراء والإستنباط، يتكيف مع خصوصية الميدان الذي يشتغل فيه، لذلك لا يمكن أن يخضع لقواعد صارمة كونية، لكن بما أنه منفتح على المجالين التجريبي والتداولي، فإن اشتغاله قابل لضبط نسبي في مستوى الممارسة "[3]

ليس بالضرورة أن يفهم التمثيل على أنه حتمية مجردة، كما قرره بعض الفلاسفة، وليس كل فعل هو بالنسبة لتمثيلاته فناء، في مثالية الجمود، والسكون في كنف المفاهيم التي تصنعها الأدلجة أو الدوغمائية "ذلك أن القدرات التصويرية الإدراكية، تختلف فعاليتها من شخص إلى أخر، تختلف فعالية القدرات الاستدلالية، لذلك نجد نفس الأشخاص يتعلمون لغات مختلفة، لكن التمثيلات التي يمكن أن يبنوها أو الاستدلالات التي يمكن أن يقوموا بها، تختلف من شخص لأخر، نظرا لما يتوفرون عليه من ذكريات ونظريات مختلفة، يقومون بتطبيقها على تجاربهم بطريقة مختلفة"[4]

1- بناصر البعزاتي الاستدلال والبناء ص418

2- المرجع نفسه ص 419

3- المرجع نفسه ص 434

4- عبد السلام عشير عندما نتواصل نغير مقاربات تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج إفريقيا الشرق المغرب 2006 ص56

استدلالات الحكي:

إن متن أي نص، يبقى فنيا يستمر في تداولاته عندما يتخطى التداولات التي تتفاعل معه على أساس ما ينتجه من دلالة، بل أن يتمكن ذاته من صناعة الأداة الاستدلالية، ويكون محط تجاوز لسابقيها ومصدر تفاعل وتحرر، وهو ما تتجاوب معه الآن نظرية أفعال اللغة إزاء استدلالاتها، بتفاعلها مع اللغة وما تحققه على صعيد التداول، وهي ترى أن عملية التواصل تسعى إلى أن تحقق ذاتها بتجاوز استدلالاتها، انطلاقا من فعل القصد أي الحالة النفسية أو ما يسمى بالعقد والنية التي تحفز الإنجاز إلى ما يتجاوز ذلك، من فعاليات استدلالية تحقق هذا الفعل، من كونه خبرا مثلا إلى رهان فاعل يصنع منه مدلولا محددا "إن الاكتفاء بالقصد الإخباري انطلاقا من المؤثرات اللسانية غير كاف، إنه بداية الطريق إلى قصد أعمق، هو القصد إلى تغيير المحيط المعرفي للسامع، وهو السبب الأخر الذي يجعلنا نتواصل ...ومن هنا اعتبرت أفعال الكلام، كتمظهر للقصد التواصلي، ذلك أن فهم القصد التواصلي للمتكلم، لا يعتمد فقط على الدلالة اللسانية للقول، بل ينطلق منها ويتجاوزها، بتشغيل كل أنواع المقدمات والمؤثرات والقرائن السياقية، ويجند لذلك قدراته الاستدلالية والاستنتاجية، التي تدخل في اعتبارها وفي حسابها أية معلومة، كيفما كانت سواء كانت ذات علاقة بالعلامة اللسانية أو بالسياق التداولي"[1]

إن اهتمام الرواية المغاربية اليوم، هو اهتمام استدلالي على أساس التفاعلات النفسية والعقلية واللسانية، فهي عبارة عن علامات استدلالية، تشكل متن هذه الرواية وهي تزاحم تداولات هذه الفعاليات، من قبل استدلالات أخرى، كما وتزاحم استدلالاتها هي أيضا، إن دواعي هذا الاهتمام تبتغي" محاولة لإستبطان الوجدان الجمعي للمغارب واكتشاف الأساليب الفنية للتصريف الإبداعي الجمالي فرديا لهواجس هذا الوجدان، ولآليات اشتغاله اتجاه الذات والغير والواقع واللغة"[2]

1- عبد الله عشير عندما نتواصل نغير ص 54 55

2- عبد الحميد عقار الأدب المغاربي قراءات مغربية منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 2006 ص 05

لقد تشكلت الرواية المغاربية، من تجليات متأثرة بإرهاصات البدايات الأولى للتمثيلات والحوافز، المتمثلة في المحكي اليومي وكل ماهو شفوي شعبوي، وهو السند الاستدلالي والتداولي الذي بدأ التفاعل معه إلى اليوم، من خلال ترسباته في المدونة السردية الحديثة والمعاصرة، وهو يمثل ثقلا دلاليا غنيا في تداول الرواية وتجاوزها الإستدلالي وكممارسة تعليمية ممنهجة، استطاعت الرواية بفضلها أن تحقق فنيتها، رغم التجربة القصيرة "لكن هذا التفاوت الزمني، المتعلق بظهور الرواية وتكونها في الأقطار العربية، يؤدي غالبا إلى بدايات أكثر نضجا عند الأقطار المتأخرة في كتاباتها، فنجد مثلا أن بدايات الرواية في موريطانيا جاءت على مستوى من النضج والفنية لا يباعد بينها وبين بعض التجارب الناضجة في أقطار عربية لها تراكم روائي وازن "[1]

اللغة والفضاءات الموازية:

حديثنا عن التوازي هو حديث عن وحدة السرد الصيغة، وهي كما عرفنا في واجهة منها ما تتداوله المحفزات والتمثيلات، وهما من استدلالاتها الهامة، لأنها تنجز بالقصد والجهة، فالصيغة هي ما تمثله من " اضطراد المعلومة السردية ..(حول ما هو جوهري في نموذجين من القضايا) أما الأول فيتعلق بكمية من المعلومات المنقولة، وهو مرتبط بالتمييز التقليدي بين واقع القصة (القصة المحضة) والإيماء (تمثيل مسرحي وخصوصا تمثيل الكلام) وأما الثاني فيتعلق بما نسميه عادة وجهة النظر، أي المنظور الذي تدرك الأحداث المروية خلاله"[2]، وتوازي النص هو ما يحاول أن يوفق في تحقيق هذين المستويين، تزامنا مع فعاليات من نفس النوع .

لقد استحثت هذه الفعالية البحث في كيفية التداول، بين الأنساق والحقول والأجناس الأدبية خصوصا، مع الدرس الدلالي واللغوي الحديث، فقد استفاد السرد منها وقد أشرنا إلى بعض منها في السرد العربي، فنجد سعيد يقطين متأثرا بتفصيلات خاصة بالنحو مثلا،

1- محمد برادة الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكوين إلى مغامرة التجريب الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 08

2- القاموس ص 635

كما وقد حفزت التداولية هذا وأغنته فأصبحت هذه الإهتمامات تحظى بمكانة وبحث، بالخصوص في قضايا النص كنظرية الأجناس الأدبية والتناص خصوصا، كما فعّلت أنساق أخرى نظام الوظائف فلاديمير بروب غريماس ونظرية العامل جينيت ونحو الرواية، وهو ما يشكل اليوم اهتمامات تتعاضد فيه أنساق مع أنساق أخر في سياقات مختلفة، وهذا ما انعكس على السرد تحليلا وتعاطيا، وهو ما يكن اعتباره إنتاج التداول في أهم طرح وموضع لساني وهو اللغة وطرق تداولها "يمكن أن تقسم النظريات اللسانية المعاصرة، بإعتبار تصورها لوظيفة اللغات الطبيعية إلى مجموعتين اثنتين:

–نظريات لسانية صورية.

–نظريات لسانية وظيفية (تداولية).

تظم المجموعة الأولى جميع النظريات اللسانية، التي تعتبر اللغات الطبيعية أنساقا مجردة يمكن وصفها بمعزل عن وظيفتها التواصلية، في حين أن المجموعة الثانية تشمل النظريات اللسانية، التي تعتمد كأحد مبادئها المنهجية البدأ الآتي للغات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها (جزئيا على الأقل) ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية وظيفة التواصل"[1]

وقد لاحظ المتوكل أن اشتغال أهل اللغة وأهل البلاغة معا، أو اشتغال الحقلين معا قد أسّس مبكرا لمفهوم التداول وفكرة التوازي "إهتم اللغويون العرب نحاة وبلاغيين كما هو معلوم، بدراسة هذه البنيات في إطار التفاعل، بين بنية المقال ومقتضيات المقام فاقترحوا لكل من ظاهرة التخصص وظاهرة العناية وظاهرة التوكيد وظاهرة الحصر"[2]

ويخص المتوكل البؤرة \\ داخل الجملة اعتبارا أكثر، لأنها الأكثر حضورا في الجملة العربية "في نوعين: –بؤرة الجديد \\\ ..البؤرة المسندة إلى المكون الحامل

1– احمد المتوكل الوظائف التداولية في اللغة العربية منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة دار الثقافة ط1 1985 ص 08

2– المرجع نفسه ص 08

للمعلومة التي يجهلها المخاطب (المعلومة التي لا تدخل في القاسم الإخباري المشترك بين المتكلم والمخاطب)

-بؤرة المقابلة \\\بأنها البؤرة التي تستند إلى المكون الحامل للمعلومة، التي يشك المخاطب في ورودها أو المعلومة التي ينكر ورودها"[1]

وليس خافيا في السرد ما تمثله البؤرة من مكانة، فهي تمثل وحدة هامة: من الجملة إلى النص، حضور يمثله تداولات النحو في حقل السرد، وتفاعل دلالي يشتغل على حقلين أبانهما بروب وغريماس، من خلال نظرية العامل التي تنظر إلى الفاعل على أنه الفاعل النحوي وبالتالي هو تحول للعامل"..تتحول إلى سنن وهذا التحول هو الذي جعل السيميائيات السردية المحايثة تندفع إلى اصطناع مفهوم العامل، ليكون كيانا نظريا مجردا ومفهوما صوريا.."[2]

إن التوازي هو محور تزامن فيه انساق وفق سياق معين أنها حالة من نوع =النصية التي لا تنتج عن استعمال اللوغاريتم القاعدي ولكنها نشاط سيروري يخضع إلى قيود ذات نظام إدراكي وتواصلي في جوهرها...أنها سيرورة ذهنية للنصية\يوغراند ورسلير\والتي من المفروض أن تكون النصوص منتجة من خلالها تظل نصية افتراضية بشكل واسع ووحدة تقدم على النفس الإدراكي يسمح باختيار الصحة المحتملة للنموذج = 540

ولما كان الأمر كذلك تساير الرواية المغاربية هذه المستجدات النظرية والمعرفية \انحو بلاغة لسانيات ..\ وهذا وجه آخر تطل به هذه الرواية عربيا وعالميا

إن الهاجس اللغوي هو بالدرجة الأولى ما يكون تطلعات الرواية المغاربية، تداول مبني على اثنيات لغوية محلية مختلفة داخليا، ومتواجدة بقوة في فعاليات مختلفة، وخلف

1- احمد المتوكل الوظائف التداولية في اللغة العربية ص 28 29

2- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات ص92

تلك اللغات أداة تعبير فني أيضا، في الشعر والحكايات الشفوية، وإلى جانب ذلك توجد لهجات عامية متباينة على رغم تقارب بعض الكلمات والتعبيرات"[1]

ولغة منفى أو غنيمة حرب مازالت قائمة وحاضرة هي أيضا بكل ثقلها، إنها مصادر تداول متنوعة، أغنت هذه الرواية على صعيد الخطاب وعلى الصعيد الدلالي "..إن هؤلاء الجزائريين قد أنجزوا تأسيس الحداثة الروائية باللغة الفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات..."[2] لقد كان مكسبا لغويا ودفعا تداوليا ومعركة، حول تلك الرواية التي كتبت بلغة الآخر" إن الناظر إلى التقنية العالية المستخدمة في هذا النص، يتبين له أن الكتابة الروائية الجزائرية على الخصوص، قد سبقت معظم المحاولات العربية إلى ارتياد أفاق التعبير الروائي العالمي، بما فيها من قوة شعرية وقدرة على تطويع اللغة، للتعبير العميق عن الأفكار والتأملات الثاقبة في الواقع، وهو ما يتأكد معه أن الروائيين المتشبثين بإنتمائهم العربي قد كانوا يقومون بجهد جبار لجعل اللغة الفرنسية تقلب ظهر المجن لحضارتها الأصلية، التي خرجت عن إدعائها الإنساني..."[3]

إن التوازي في الرواية المغاربية، هو إستراتجية لتدارك أو تملك أو حوار بين فعاليات دلالية، يقول كاتب ياسين"إن لكل كاتب نوعا\\\من العالم، هو عالم أثاره فهناك كتاب يقطعون في كل نص مع عالم مضى ليرتادوا عالما أخر، بحيث تستقل نصوصهم بعضها عن البعض الآخر ولا يحيل أحدها عن الآخر، وهناك كتاب آخرون يستشعرون الحاجة إلى خلق عالم غير منفصل، لماذا قد يكون ذلك لاشعوريا حيث يجدون أنفسهم في صراع مع معضلات تعبيرية أو مع عالم لا يمكن إبداعه دفعة واحدة"[4]

1- محمد برادة الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكوين إلى مغامرة التجريب ص 27

2- حميد الحمداني الرواية المغاربة الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 27

3- حميد الحمداني الرواية المغاربة الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي ص ن

4- رشيد بن جدو عودة إلى نجمة كاتب ياسين الرواية المغاربية الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 134

إن التوازي في الرواية المغاربية له سمة خاصة، عندما نجد أن معظم الروائيين المغاربة يمارسون النقد، أي إزدواج بين تناول الرواية والنقد " وهذا لا يعني أنهم لا يتوفرون على وجهة نظر في النصوص التي كونت هذه المحصلة"[1]

بل بالعكس إن تفاعل الكتابة والنقد تنظيرا وممارسة، هو ما يستدعي التأمل والتجريب والوقوف عند خصائص هذا الخطاب، الذي سيستدل به هذا النص أو ذاك. إن هذا التوزي هو بمثابة ظاهرة استدلالية تضاف إلى الرواية المغاربية، وعندما نقول ظاهرة يعني أن لها بوادر ومنطلقات ترقى إلى درجة التقليد الفعلي، الذي أصبح جزءا هاما في هذا النوع من الكتابة، وان كان للبعض رأي أخر على هذا الخطاب، يجمله في هذه النقاط:

1-الإغراق في الجوانب الشكلية المحض، مما سيترتب عنه فقر الموضوع لاحقا.

2-الانتقائية وتمثلت في رهان الاشتغال على نصوص بذاتها، حرصا على ما يلاءم المنهج ولو أنه لا يخدم الرواية.

3-التكرار وتمثل بالأساس في تكرار العودة إلى نفس النصوص، على امتداد أكثر من بحث ودراسة، الشيء الذي جعل حصيلة الاستنتاجات النهائية واحدة.

4-التركيز على النظري أكثر من التطبيق، مما أسهم في خلق قطيعة سواء مع هذه المناهج أو عن قراءة الرواية العربية ككل.

5-قاعدة التوجيه وأرمي بها إلى الكتابة المتحققة على المقاسات النقدية، وكأني بالروائي الذي يبتغي فعل قراءة روايته مسايرة هذه التقليعات والمستجدات، التي ينبغي معها مكون التلقائية في الكتابة الروائية"[2]

1- محمد عز الدين التازي الذات وتجمع الذات في روايات واسيني الأعرج الرواية المغاربية الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 170

2- حليم بركات تصور للرواية العربية الحديثة استكشاف المكان والجذور في رواية المنفى -أعمال ندوة 25-26شتنبر 2003(الرواية العربية في نهاية القرن العشرين رؤى ومسارات) منشورات وزارة الثقافة سلسلة ندوات مطبعة دار المنهل فبراير 2006 ص 228 229

ويشير أيضا في هذا الخصوص، بمأزق الدرس النقدي ومأزق الموضوع أي مأزق الرواية، إنطلاقا من النقاط سالفة الذكر، وكأنها تنتج فقط من خلالها، أما فقر موضوعاتها فيتحدث عن عوامل الإختيار إذ تعكس فقر ثقافة الروائي، ذلك أن جنس الرواية كما يقول في العصر الكاسح، يفرض ضرورة تحول الرواية من كتابة من اجل الكتابة إلى كتابة ترسخ البحث وتقدم ثقافة هي أساسا مفتاح الحوار لفهم العالم والتجاوب معه والانسجام، كذلك واللافت أن من الباحثين من يعيد الركود والاجترار إلى الصورة التي يوجد عليها المجتمع العربي، كما يعيدها إلى التحولات الداخلية المعاقة، حيث ليس على الروائي في مجتمع كهذا إلا أن يعيد إنتاج ذات المعطيات ونفس الصورة[1]"

يتحدث الكاتب عن مأزق الكتابة والنقد، إلا أنه لا يشير إلى الصلة التي يراها تجمع بين النقد والموضوع، وماهي الثقافة التي تجعل من الروائي(صاحب ثقافة)، وأي كتابة هي تلك التي تكتب عن نفسها؟ وأين موضع الروائي الناقد؟ وهل بالجملة كتب روائيو القرن العشرين على المقاسات النقدية اللوغارتمية الموجودة فعلا وما زالوا إلى الآن يتداولونها؟ إن النقاط التي تحدث عنها الكاتب والحلول التي يقترحها، تجعل القارئ في حيرة عدى الروائي، أنها تحجر عليه الوسيلة والتدبر، والحرية في أن يختار وجهته ورؤياه للعالم، وهو الذي يدعو إلى ثقافة الحوار لفهم العالم والتجاوب معه، إذا كان ما يعاب على النقد من انتقائية وتكرار فذلك حديث آخر، يخص النقد في ذاته لا كما يمارسه الروائي أو الروائي الناقد، فإذا تحدثنا عن التكرار فهو حال من أحوال التداول وعندما نقول التكرارأيضا، فالحديث هو عن الإحالة، يقول عبد الحميد عقار عن الإحالة أنها تعرف بأمرين "تنسيب الخطاب الذاتي للمؤلف والشخصية والدلالة الممكنة للرواية وتلوين الخطاب الروائي بشكل تعبيري له سياقه وخصوصياته تلوينا يضفي على الشكل الروائي طابع كونه مولدا وهجينا ويستجيب لنداء الفكر نداء تعقيل وسائل التعبير وتقنيته وليست

1- حليم بركات تصور للرواية العربية الحديثة استكشاف المكان والجذور في رواية المنفى ص229 230

أبدا معطى جاهز"[1]، ثم إن النقاط المذكورة من حقها أن تكون، وأن يعطى لها الوقت لتختمر وتتأسس ليتداولها الحقل الدلالي الموجود، ويختبرها ولم تعتبر تحت أي طائل، مقاسات قطعية، إنها حساسية تتعامل معها الكتابة المغاربية وهي تقطع أشواطا هامة في هذا المجال، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أعمال: واسيني الأعرج وهو الأكاديمي الناقد والروائي ومحمد برادة ومحمود طرشونة وهما كذلك وإبراهيم الكوني وموسى ولد ابنو مع مشارب الفلسفة وغيرهم من الكتاب.

1- عبد الحميد عقار الأدب المغاربي قراءات مغربية ص55

الفصل الثالث
الكتابة ورهان الصوت

الصوت: منجزات وتفاعلاته.

بين حضور الصوت كإنجاز فعلي تواصلي، وإنجاز استدلالي داخل الفعل ذاته، أي إحالته على ذاته، وبين تحوله عن مركزيته، بفعل تداولات دعته إلى تنازل تلقائي لصالح فعاليات أخرى أي النص والقراءة، يتشكل حقل جديد من حقول التداول، ومقتضى ذلك، لما أصبح الدرس اللساني التداولي ترتهن، استدلالاته على ماهو ملموس حقيقة وناجع، في تحقق فعل التواصل خارج حضور الباث، أي مايحيط هذه العملية تحديدا. لقد نُظر إلى هذا الأخير في أغلب الحال، على أنها ذات عصابية أو أنها مقموعة أو ذات فصامية وهي حالات "...كلها أشكال للفجوة ومسافة للتوتر ويتجسد هذا التصور، في نسبة الفن إلى عالم تحتي سري، مرضي سحري بدأ من عبارة سان افريمون: إننا ندين بإختراع الفنون إلى خيالات مجنونة، فما نسميه نزوية الرسامين والشعراء والموسيقيين ليست إلا اسما ملطفا بالتهذيب للتعبير عن جنونهم[1]"، لقد عبر البعض عن هذا الحضور بتوصيف مشحونا دلاليا، وتداوليا ومقاصديا في الآن نفسه، بإعتبار الباث هنا يعبر عن معنى جامع، إنه حساسية هذا الجامع، ما عبرت عنه فرجيينيا وولف "عندما تمنت أن تكون ذاتها، متضمنة في الممارسة الإبداعية، غير أنها تريد أن تكتب لتصبح أكثر من حساسية"[2]

هذا ما جعل البحث يميل إلى تقصي أشكال هذا الحضور وصوره إنطلاقا من أسئلة الكتابة، التي أبانت عنها خصوصا نظرية الأجناس الأدبية " إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب، يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الإرتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الافهامية ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا، وفق ما إذا كان

1- كمال أبو ديب مع الشعرية مؤسسة الأبحاث ش.م.م لبنان ط 1 1987 ص 81

2- احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات ص 340

الضمير متكلم تابعا لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم"[1]

ومن هنا يتضح ثقل حضور الصوت، في تشكيل وتداول الغرض أو النوع أو الجنس الأدبي، تحت طائل الإستدلال المعبر عن اشكال الحضور إنجازا وأداء، ومن هذه الزاوية بالذات "يتعارض فعل الكلام بهذه السمة مع تضاد النسق، ولذا يوجد الكلام هنا، يستطيع المتكلم أن يستعيد في فعل من الأفعال، وفي مجرى فريد مجاري الخطاب نسق الإشارات، التي تضعه اللغة تحت تصرفه ويبقى هذا النسق افتراضيا، ما دام لم يقم بإنجازه وتحقيقه والعمل به والتوجه من خلاله، في الوقت نفسه إلى شخص أخر، وبهذا تصبح ذاتية فعل الكلام تداخلا لذاتية المخاطبة دفعة واحدة"[2]

السارد\الراوي

إن الأسلوب من الرجل، مقولة متداولة مشهورة وجدلية في الآن نفسه، جدلية أفقية واستبدالية حول الزاوية التي تحدد مواضع الإبداع وتؤطره، بدأ بمواضع الصوت، ويعضد هذا تاريخيا مرحلة تعود إلى الفلسفة الحديثة، فلسفة الحريات الفردية والحقوق المدنية "لقد أعلن نيتشه بلسان نبيّه زراديشت أن الإله مات، كان كمن يشهد بصدق نبوة برومثيوس بأن زيوس سوف يزول في العصر الحديدي والإله الذي حل محله هو العلم والتطور المادي والريع العاصف، وعندها أعلن ميشال فوكو في الربع الثالث من هذا القرن عن موت الإنسان، كان كمن يوقع على وثيقة موت دون كيشوت"[3]

من هنا بات لزاما أن يتعاطى الإبداع من جديد، إحداثيات تداول راهنة بحيث تتجاوز معهودات التداول، كان إعلان موت دون كيشوت موت"الراوي وهو الصوت الخفي الذي

1- رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 24 نقلا عن احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات ص 280

2- بول ريكور صراع التأويلات ص

3- حنا عبود فصول في علم الاقتصاد الأدبي فصول مختارة من رؤى كاسندر ايرام اتحاد كتاب العرب 1997 دمشق ص 70

يسّير عمل الحكي، ويتحكم في عملية الحكي والتلفظ، فهي تعتبر حضوره إرادي وفعلي له، لأنه يحدد ويقسم المواقف والأدوار. لم تعد هذه الرؤية المسيطرة بعد ذلك بهذا الحضور، الذي كان معهودا بعدما تراجعت إلى تقاسم الأدوار مع فعاليات سردية داخلية[1]"

بإنقضاء صوت الكاتب في عملية السرد، تكون مرحلة استدلالية قد أنهت شمولية الحكي ومصادرته، يرى نورمان فورمان أن منظورات الراوي هي متعددة" وفق بؤر الحكي، ينتمي على أن عدد الرواة أبرزهم الراوي العليم ذو الرأي، والراوي العليم المحايد وأنا بوصفه الراوي الشاهد، وأنا بوصفه الشخصية الرئيسية، والراوي العليم المتعدد الإختيارات والراوي العليم المنتفي والراوي الممسّرح والراوي عدسة الكاميرا"[2]

المرء لا يضحك جيدا بمفرده، هكذا عبّر جينيت ويصف التعامل والتداول الجديد للصوت، كوحدة أساسية من وحدات السّرد، التي اقترحها مع عامل البؤرة وهو استدلال على أشكال التداول، التي يمارسها الصوت إنطلاقا من الصيغة "لمقام البؤرة هوية شبحية فإما أن تتطابق الشخصية، التي تزعم أنها المبئر مع الراوي فعلا وإذن فليس ثمة مجالا لإعطائه موضعا خاصا وتكون هذه الحالة مثلا في التخيل المتنافر الخواص قصصيا، حيث إنطلاقا من الشخصية هي الراوي وإنطلاقا منها ترى الشخصيات الأخرى، وأما كما هي الحال في القصة المتجانسة الخواص القصصية، ذات التبئير الداخلي أن تكون الشخصية التي تهيمن وجهة نظرها، على انتقال المعلومات متميزة من الراوي وفي هذه الحالة، ليست الشخصية ولكن الراوي هو الذي يعد المبأر (إن الراوي هو الذي يختار أن يبئر هذه الشخصية أو تلك، وهذا يعني أن يتبنى وجهة نظرها)، وأما فكرة المبئر فائق الخواص القصصية الفضل الحيادي والمتجاوز راوي القصة والذي هو أيضا فائق الخواص القصصية إلى تبشير كلامي يحل فيه بديلا عن القارئ فيرى ما يراه ...تلك

1- ينظر سمير الروحي الفيصل منظور الراوي أفاق المعرفة السنة 38ع 435 كانون الأول اديسمبر1999وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية ص

2- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 167

فكرة لم تعد مقنعة أبدا، إذ كان الراوي كما يدعم ذلك بال محكوما عليه بالكلام، فإن المبدأ حينئذ، سيكون محكوما عليه بالإدراك وفي هذه الحالة، لا نرى كيف يستطيع أن يجعل هواماته تمر إلى القارئ وذلك لأن هذه المعلومات لا توجد إلا كلاما \برونزير1981\"[1].إنه استدلال على الكتابة، فالروائي لا يكتب لنفسه إنما يكتب لقراء يقاسمونه انشغالاته الفكرية، حتى وإن كانت تأملية غنائية رومانسية، أو تنادي من برج عالي فهي تكتب للبيان وللتبين من خداع الفهم أو السوء به "إنني استعمل ضمير المذكر للقارئ هناك، لا لأن جميع القراء ذكور، بل لأنني ولأن قارئي المفترض ليس مجرد إنشاء خالص، بل نسخة مثالية عني شخصيا"[2]

إنه القارئ المفترض بدلا عن القارئ الحقيقي وهو الكاتب المفترض بدلا عن الكاتب الحقيقي وهي أضرب التداول التي أصبح يتعامل معها السرد حديثا، يقول سعيد يقطين" في بداية اهتمامات السرديات بمسألة الراوي تمييزا له عن الكاتب والمروي له عن القارئ، أجري تمييز خاص بين الرواة وأعتبر جميعا شخصيات من ورق، وذلك بهدف استبعاد المؤلف الحقيقي، حتى وإن كان مرهنا في النص، ولعل أهم درس يمكن استنتاجه بصدد العلاقة بين الراوي والمروي له تحديدا، وأنه وهو ينتج خطابه ينتج معه صورة المروي له ضمنا أو مباشرة، وكما تقدم لنا النصوص السَردية أشكالا عدة من الرواة تقدم لنا صورا مختلفة عن المروي لهم، وكما يكون المروي له حاضرا في الخطاب من خلال حديثه مع الراوي يكون غائبا ومضمنا"[3]

إنها الحوارية التي عبر عنها باختين، حوارية الرواية بين فعالياتها الحقيقية والضمنية، بين تداولتها الداخلية والخارجية ومنظورالفاعل والعامل إنطلاقا من تداول غريماس "وعلى المستوى التداولي ينجزالراوي فعل الكلام، كعامل وظيفي تقترن وظيفته إنطلاقا من القصة إلى الخطاب، وفي هذا الصدد يعتبر تودوروف: إن القصة(عنده)

1- القاموس ص 639

2- روبرت شولز سيمياء النص الشعري ص 93

3- سعيد يقطين السرد العربي ص276

أحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتقابلها، أما الخطاب فيظهر من خلال الراوي الذي يقدم القصة وثمة سلسلة متصلة تمتد من خلالها القصة وهم الرواة ابتداء من الكاتب فالراوي الضمني ثم الراوي الذي يقدم الخطاب، الذي تترشح عنه الحكاية (القصة)"[1]

يعرف جينيت المؤلف المفترض"بأنه صورة للمؤلف في النص، فأنا أقرأ مثلا رواية جوزيف وإخوته، فاستمع فيها صوت السارد الخيالي، فيقول لي شيئا ما (..)، إن الصوت ليس صوت توماس ما، فإنني بطريقة ما، ودون أن استغل كثيرا من الإشارات غير النصية، إن أمكن وراء الصورة الصريحة لهذا السارد الساذج الورع، الصورة التي يفترضها هذا المتخيل لمؤلفه، الذي أفترض بالتضاد، أنه زنديق نيّر العقل، وهذا هو المؤلف كما استقرأته من نصه وهو الصورة التي توحي لي بهذا النص عن مؤلفه"[2]

ولكي تتضح العلاقة بين إفتراض المؤلف وإفتراض القارئ، بعامل الإستقراء كما يقول جينيت، يفترض أن"..صحة الصورة مؤلف مفترض، لا يمكن أن تتوقف إلا على عاملين مرتبطين بإنتاجها وتلقيها (وسأكون مبسطا جدا): العامل الأول هو كفاءة القارئ، فمن المسلم به أن قارئا غير كفؤ أو غبيا يمكن أن يبني عن المؤلف، إنطلاقا من النص الصورة الأقل أمانة، العامل الأخر الذي يمكن أن تتوقف عليه صحة المؤلف المفترض وهو الوحيد الذي يبقى الآن موضوع اهتمامنا، هو إنجاز المؤلف الحقيقي وبذلك يعبّر سؤالنا ما الظروف التي يمكن فيها مؤلفا أن ينتج في نصه صورة غير أمينة عن نفسه، يرى القائلون بالمؤلف المفترض أنفسهم أن هذه الظروف يمكن أن تكون ذات طابعين: الفرضية الأولى هي فرضية الكشف اللاإرادي (بالمعنى الذي يتحدث به التحليل اللساني عن فلتات اللساني الكاشفة) شخصية لا واعية...الفرضية الثانية هي فرضية تظاهر

1- عبد الله إبراهيم المتخيل السردي ص 155

2- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 185

المؤلف الحقيقي في عمله الأدبي، تظاهرا إراديا بشخصية مختلفة عن شخصيته الحقيقية أو بالفكرة التي يكونها عنها"[1]

بين المؤلف الحقيقي\السارد : كيف نستدل على المؤلف المفترض ؟ماهي موضع التداول التي يشغلها ويديرها؟

تشعب الأدوار والأفعال التي تقترن بالحكي وتوزيعها من العوامل المطروحة على التداول، ولكي تتسنى الإجابة عن هذا النوع من التداول، يّبررجينيت موقفه من هذا الدور داخل السرديات، بقوله"ليس للسرديات في نظري، أن تذهب إلى ماوراء المقام السّردي ومن الواضح أن مقامي المؤلف المفترض والقارئ المفترض يقعان في هذا الماوراء"[2]

فهو يعتبر أن وجود هذين الوظيفتين هما خارج اهتمامات السرد، وخارج المقام الذي يبحث فيه، الخاص بالمقاربة البنيوية ويتضح ذلك جليا من موقفه الصريح من هذا التصنيف(الاستطراد التداولي) "هل المؤلف المفترض مقام ضروري وصالح، (وبالتالي) بين السارد والمؤلف الحقيقي؟ الجواب هو كلا طبعا، إذا نظرنا إليه من حيث هو مقام فعلي، إذ أن حكاية متخيلة ينتجها خياليا ساردها وينتجها فعليا مؤلفها (الحقيقي) وبينهما لا يشتغل أحد..فلا مجال هنا لنشاط إنسان ثالث، ولا مدعاة لإعفاء المؤلف الحقيقي من مسؤولياته الفعلية (الإيديولوجية والأسلوبية والتقنية)، إلا بالسقوط الثقيل من الشكلانية إلى الملائكية"[3]

ويصف أيضا حالة اللا تناظر: بين المؤلف المفترض\الحقيقي، والقارئ المفترض\ الحقيقي "والتناظر في كل ذلك يتأتى من اتجاهية التواصل السردي، فمؤلف الحكاية ككل مؤلف يخاطب قارئا لا يزال لم يوجد في اللحظة التي يخاطبه فيها، وربما لن يوجد بعد،

1- المرجع نفسه ص 189

2- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 181

3- المرجع نفسه ص 184 185

على عكس المؤلف المفترض، الذي هو في ذهن القارئ فكرة مؤلف حقيقي، يكون القارئ المفترض في ذهن المؤلف الحقيقي فكرة قارئ ممكن"(1)

هكذا يتضح موقف جينيت من هذا التداول، ويعكس مرة أخرى منهجه المتبع. إن حقيقة المؤلف المفترض\(لسارد خارج الحكاية) ونظيره القارئ المفترض(مسرود له خارج الحكاية) هو في الحقيقة تجاوز تداولي لفرضيات السرد النمطية، تداول في إطار المشترك القائم على ما يسميه جينيت نفسه "البناء الذهني"، الذي يعتبر الاستدلال التداولي أهم فعالياته، وبالتالي ظهور هذه الفعاليات الجديدة، هو بالدرجة الأولى فعالية إجرائية للسرد وفعالية تعكس من جانب أخر فعالية المفاهيم، إذ أن طرح التعددية هذه لها مبررات فكرية ومقامية تداولية، كالحوارية مثلا فهي قبل ذلك منظور فكري تداولي، ومطلب فني عام قبل أن يتحقق فعلا في الرواية، ويصبح إستدلالا سرديا حتى وإن كان بين الشكلانية والملائكية، التي يضع فيها جينيت هذه التداولات، فلا بأس أن تبحث عن نفسها ضمنهما، بل إن مشروع جينيت نفسه مرهون بذلك.

القراءة: تخريجات وآفاق سردية

ظهور القراءة مثل حلا أو مخرجا، من مشكلات الطرح النسقي الصوري، واعترافا بأحقية التداول واستدلالاته، إذا كان يكرس ويفعل عمليا عملية التحليل، وفعل القراءة ومن بين هذه الفعاليات التي حققت ذلك: إهتمام نظرية أفعال اللغة بفعل القراءة وما حققته التداولية، كل ذلك جعل من فعل القراءة وما يحيط بها أولوية في هذه التداولات، خصوصا على مستوى الكتابة والقراءة، وهما يحققان فعليا تداول اللغة عمليا: من طرح الفكرة إلى تثبيتها كتابة إلى تداولها قراءة وبين هذا تتفاعل الاستدلالات، تحقيقا لفهم ممكن أو إدراكا مبررا بتوجيه معين "فأمام الوحدة العميقة للمؤلف، الذي لا يأخذ القلم إلا لأن متلقيه ليس هنا، أي في هذا الفضاء الذي يكتب فيه(يجب أن يتساءل: هل من الممكن أن نجد آثارا أخرى في النص غير آثار القارئ المتخيل في النص ؟أو من يخلقه المؤلف (ذكر كان أو

1- المرجع نفسه ص 193

أنثى)؟ من أجل ضرورات الكتابة (فنحن لا نكتبه للأحد)، والذي لا يتطابق في الأخير أبدا مع الذات، التي تأتي لتتوب عنه، خارج النص فحضور الكاتب (...)، كما تم تأكيد ذلك، هو دائما حكايته..والجمهور هذا الذي يمنحه الكاتب هو دائما قصة، وهو ما يعني أن كل قارئ في النص، سواء أكان ضمنيا أو نموذجيا مجبر على أن ينتقل إلى جانب الواقع، وعلى أن يتجنب هذا الذي أراد المؤلف أن يطابقه معه"[(1)]

أي أنها عملية تستهدف أولا الفهم وفتح أفق الفهم، واستدلالاته القائمة على التمثيلات وما شاكلها للقارئ "فتاريخية الأدب كما يقول ياوس، لا ترتكز على علاقة الإنسجام المؤسس فعليا بين الأحداث الأدبية، لكنها ترتكز على التجربة التي يكتسبها القراء من خلال علاقتهم بالأعمال أولا"[(2)]

إن ما يجمع العمل بمتلقيه، هو ما يقع بين الطرفين من مؤانسة إذا استعملنا مقترح التوحيدي، ثم ما يثيره الحدس في تنمية أفق القراءة والاستجابة، التي يثيرها النص من مغريات تداولية تختبر متلقيها، أي ما يطرحه النص الموازي من مثيرات وهي أفق يتطلع رواد هذه المدرسة إلى جعل القراءة محفزا للنص وتحفيزا للقارئ ولهذا إهتم هؤلاء بطرق التحفيز وتداولاته على غرار استدلالهم على دور المؤلف الضمني والمتلقي الضمني والسياق التداولي الإفتراضي الضمني، الذي ستنشأ من خلاله الدلالة كما فعل آيزر، لقد استعار هذا الأخير مصطلح"القارئ الضمني من بلاغة الفن القصصي لواين .س.بوث...هذا الناقد، الذي أعطى مكانة مهمة لما أسماه بالكاتب الضمني (الضمني أو المضمن كما يترجمه جيرار جينيت) والذي يمكن أن نحدده باعتباره صورة الكاتب المختلفة عن السارد والذي يقوم القارئ ببنائه إنطلاقا من النص ..ولأنه اعتبر تبعا لياوس أن القارئ هو النظام المرجعي للنص ..فقد حاول آيزر أن يبحث عنه داخل العمل الأدبي،

1- فرانك شوبر ويجن نظريات التلقي ص 165

2- فرانك شوبر ويجن نظريات التلقي ص 139

من خلال ما أسماه ب: "البنية النصية المحايثة للمتلقي"..وهي سلسلة التوجيهات الداخلية أو شروط التلقي ..التي يمنحها النص المتخيل أو الأدبي لمجموع قرائه المحتملين"[1]

إن تحفيزات القراءة أو ما يعتبر موجّهات استدلالية، من خلال الأدوار الضمنية المناطة بالمؤلف أو القارئ، هي في الأخير إنجازات لغوية لإستماتة القراءة ومخاتلة يمارسها النص والقراءة على حد سواء. إنها قراءة تمارس استدلالاتها وتتطلع إلى أفق يفعّله كل إنجاز يمارس عند مباشرة فعل القراءة: من تأكيدات أو ارجاءات أو تجاوز أو طرح " فإن القارئ يتخيل عالما يفترض أنه يتطابق مع عالم السرد، الذي يتخيل فيه الشخصية بدورها عاملا يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والأمنيات والإنتظارات..التي تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكائي إلى العمل"[2]

على الرغم من أن هذا النوع من الطرح التداولي بين النص والقارئ، يكشف استعادة القراءة مركزية التداول وأفق الإستدلال، تعيد نظرية القراءة دور المؤلف وموقعه إلى الواجهة، هذا الدور الموارب الذي يبدو أنه لن يتنازل عن دوره بسهولة، لأن القراءة النموذجية والقارئ النموذجي هو في النهاية من ينتصرلإبقاء وجود هذا الأفق، بمعنى أن يقرأ القارئ كما يريد يقابله أيضا أن يقرأ القارئ كما يريد النص أيضا وهذا الأخير يقرأ كما أراده صاحبه "يتأكد لنا أن الكاتب وليس النص هو المسئول عن إدراج القارئ النموذجي ..فعلا يعني ذلك أن النص في إطار السيرورة التأويلية، كما يقترح ايكو هو مجرد قناع للكاتب، وأن القارئ النموذجي مواراة مع ذلك هو حجة الناقد"[3]

لعل ما يقترحه تودوروف يقرب لنا تداولات هذه الأدوار (النص والمؤلف \ النص ومتلقيه\ الكاتب والمتلقي)":

1-المرجع نفسه ص 161

2- فرانك شوبر ويجن نظريات التلقي ص 159

3- المرجع نفسه ص 143

1-سرد الكاتب 3-سرد القاري

2-العالم التخييلي كما يستحضره الكاتب 4- العالم التخييلي كما يبنيه القارئ

إن العلاقة بين \2\ والمرحلة\3\ المشار إليها أعلاه هي إذن، علاقة ترميز في حين أن العلاقة بين المرحلة \1\ والمرحلة \2\ أو المرحلة\3\ والمرحلة\4\ هي علاقة تدليل"[1]

بمعنى أن علاقة \2\و\3\بالنسبة للمرحلة\1\ :هي علاقة ترميز تخييلي من لدن الكاتب، أي ما يستحضره في نصه وما يمّهد أيضا للقراءة، أما ما يجمع هذه المراحل \1\\2\\3\\4\ هي الاستدلالات التي تتداول من الكاتب إلى النص إلى القارئ " والأمر هنا لا يتعلق بعلاقة وحيدة، بل يتعلق بمجموع متغاير من العلاقات، وعليه فبالإمكان

أولا- أن نقول إن المرحلة\4\ هي (تقريبا) أقل فقرا من المرحلة \1\ وبالتالي المرحلة\3\هي أكثر فقرا من المرحلة \2\

ثانيا- إننا نخطئ وفي هذه الحال، كما في الحالة الأخرى فإن دراسة الإنتقال من المرحلة \2\ إلى\3\ يؤدي بنا إلى تحليل \\\ إسقاطي، فالتحولات المنجزة تفيدنا عن الذات القارئة، أي لماذا استرعى انتباهه (أو لماذا يضيف أيضا) هذه الأحداث وليست تلك ولكن توجد تحويلات أخرى، تجبرنا عن سيرورة القراءة نفسها وهي التي تهمنا في المقام الأول"[2]

1- تزفيطان تودوروف القراءة كبناء تر عبد الرحمن بوعلي نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي دار الحوار ط1 2003 سوريا ص 45

2- تزفيطان تودوروف القراءة كبناء ص ن

بمعنى أن العلاقات التي تشكل المراحل الأربع، هي أساسا تنطلق من طرح تداولي باستدلالات القراءة ومعطيات التلقي وأفق التفاعل بين هذه المراحل، بمعنى ماهي الأفق الافتراضية التي ستسلكها "لماذا استرعى انتباهه هذا الحدث؟ إن الترميز أو التأويل (أي المرور من المرحلة \2\إلى المرحلة\3\ يتضمنان حتمية الأشياء..وإذن فالأسئلة التي تطرحها على الأحداث المشكلة للصورة الذهنية في المرحلة \2\هي الطبيعة التالية ماسببها؟ وماهو أثرها؟ والأجوبة عن ذلك هو ما تضيفه إلى الصورة الذهنية كما نجده في المرحلة\3\"[1]

إن طبيعة الأسئلة هذه نابعة من شعرية التداول، التي انطلق منها تودورف ونظّر لها وتستمد أفقها من إنجازات اللغة، في ضوء الأفعال الإنجازية، تمعينا للنص وتقصيدا له إنطلاقا من إستراتجية تتمثل معطيات الخطاب أي تمكين هذه القراءة من تشكل استدلالي وفق مقتضيات موضوعية "إن القضايا الكبرى التي يستعين بها القارئ في سبيل أن يفعّل الحكاية لا تكون رهن قرار اعتباطي، إذ ينبغي لها في شكل ما أن تفعل الحكاية التي يحملها النص ..فإن القارئ إذ يجري هذه التوقعات، فإنه يضطلع بموقف قضوي (يظن، يرغب، يود، يأمل، يعتقد) فيما خصت التحول اللاحق بالأشياء"[2]

بمعنى وجهات نظر وأفق ينتقي أو يتقصد إمكانات مخصوصة، ما يسمى بالبنى الفاعلية" في سبيل أن نعبر من المستوى الحكائي إلى مستوى البنى الفاعلية شأن عبورنا من قضايا الحكاية الكبرى إلى الحالات المنظورة حول مجرى الأحداث، ينبغي للقارئ أن يجري بعض عمليات الاختزال المتوالية"[3]

إن عملية التلقي تتم إنطلاقا من ميثاق مبني على إستراتجية، تتنازعها قراءات وتوجهات مختلفة، تنطلق من وإلى أفعال الكلام، التي ينجزها النص انطلاقا من تباين

1- تزفيطان تودوروف القراءة كبناء تر عبد الرحمن بوعلي نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي ص 45 46

2- ينظر امبرتو ايكو القارئ في الحكاية ص45و148

3- المرجع نفسه 237

القراءة، فالكاتب يصبح أيضا في موضع القارئ، يتبين أفق نصه وهو يكتب مرات عديدة ويقرأ أيضا كذلك، وهذا ما يشكل تنوع القصديات"إلا أن المشكلة تكمن في أننا إذا كنا نعرف بالضبط ماذا نقصد بقصدية القارئ، فإننا لا نستطيع إعطاء تحديد تجريدي لمقولة قصدية النص فقصدية النص ليست معطاة بشكل مباشر ...وهكذا إذا كان بالإمكان الحديث عن قصدية النص، فإن ذلك مرتبط بتخمينات القارئ، إن مبادرة القارئ تعود أساسا إلى قدرته على تقديم تخمين يخص النص"[1]

ولهذا فإن القراءة وهي فعل تحفيز وإنجاز بصور ما، هو ما من شأنه توسيع دائرة الإستعمالات والتداولات وتحقيق أفق نوعي، يقترن بالتأويل والتلقي، عندما يحققان طرق"جلب الخطط المكونة للفهم إلى حقل الوعي، لجعلها مثيرة عبر القرار، الذي تتطلبه الحالة المجسمة (جورج غادمير)" [2]

أي المثيرات والتجليات التي تعبر عن الأشياء، تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (أبو إسحاق الموصلي) لكن أن تكون الاستدلالات موضوعية بقيمة، وأن تكمن تأويلاتها في قيم الجمال وقيمة الرسالة أولا لا أن تكون القيمة قيمة غاية في ذاتها، وإلا أصبح الأدب "..يضع سلطته في السوق، ويتوجه إلى قارئ يستهلك الرواية، بين سلع أخرى كما يجّود كل منتج بضاعته، ويحسنها بحثا عن مستهلك جديد، يكون على الروائي كما رأى زولا أن يحتذي بغيره وأن يجعل القارئ، علاقة داخلية في نصه الروائي ...أدى تسليع الأدب من ناحية إلى تراجع الكيف الأدبي وأفضى من ناحية ثانية إلى توسيع القراءة المجتمعية وتحرير الأديب وإشهاره، ظهر الأديب وللمرة الأولى في التاريخ ذاتا مبدعة شهيرة إعتمادا على إبداع مكتوب مسلع جماهيريا"[3]

1- محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية تر هاشم صالح المركز الثقافي العبي امركز الإنماء القومي ط1 1996 ص 77

2- فرونسوا اوالدبول: ريكور المسيرة الفلسفية –مسارات فلسفية- ص 167

3- فيصل الدراج الرواية وتأويل التاريخ المركز الثقافي العربي ص 29

تثير القراءة من جانب أخر تصدعا في الأجناس الأدبية، وحيرة في استيعاب أنساقها فنص اليوم تتخلله كل ما كان بالأمس استدلالا على جنس كتابة معينة بداعي الحرية وانتهاء آخر الأنساق مع ما بعد الحداثة، يقول جاك دريدا" عندما تؤلف كتابا مثل هذا ..هل تكتب حسب علاقة تربطك بنفسك أم انك تتوجه إلى جمهور معين ؟إنني أتوجه بالطبع إلى قراء أعتقد أنهم يستطيعون إعانتي ومصاحبتي والتعرف والإجابة. إن الصورة النموذجية لقارئ محتمل تتضح في أمثلة غامضة دائما، جذب قراء آخرين بل اكتشاف أو إبتكار آخرين لم يوجدوا بعد، لكنهم يعرفون مع ذلك وبإمكانهم أن يعرفوا أكثر من المؤلف أننا هنا في خضم الطوبولوجيا الأكثر غموضا والأكثر تضليلا وضلا لا في خضم ضياع المقصد ما أرتأيت تسميته"[1]

الرواية علامة توصيل مؤطرة بالإستعمال، من هنا نظر البعض إلى قضية التجنيس لا على أساس الثوابت الفنية، التي تقدر كل جنس على حدا، بقدر التداولات التي تمارسها اللغة، ما يعرف بالأسلوب أو التعبير ومنجزاته، وقد عبّر الشكلانيون عن ذلك بقولهم الأجناس تجمعات مستمرة للإجراءات أو كما يصف ميشال زيرفا هذه النقطة بالتحديد بقوله ثمة آلات لصنع القوافي لكنها لا تصنع القصيدة، ثمة إذن منطلق أخر بين ثوابت هذا الجنس وبين متغيراته، لأنه في نمو والنمو يتحقق بثوابت مثلما تتحقق الأنواع الطبيعية بيولوجيا " الأجناس لا تعّرف بنفسها، كالكائنات في الطبيعة إلا من خلال الصراع الذي تقوم به ضد بعضها البعض (برونيسبير)"[2]

إن وجود الأجناس يرتبط بأسئلة من نوع "ماهو شكل وجود الأجناس؟ هل يتعلق الأمر بتغيرات بسيطة عشوائية أم بماهيات حقيقية؟ ...ربّما لا تكون الأجناس سوى كلمات وتصنيفات عشوائية، يخترعها النقد من أجل عزائه الخاص فقط، ومن أجل أن يجد نفسه ويعرفها ضمن هذا الكم من الأعمال، التي ترهقه عبر تنوعها المطلق أو على

1- أدب كوزموبوليتاني أدب يفتقد الخصوصية والأصالة جاك دريدا يجب إن يسهر جنون ما على الفكر مسارات فلسفية ص 79

2- ما الجنس الأدبي ص 45

العكس هل توجد الأجناس حقيقة في الطبيعة وفي التاريخ؟ هل هي مشروطة من ذاتها؟ أخيرا هل تعيش حياة خاصة لها ومستقلة؟ ليس فقط عن حاجات النقد ولكن أيضا عن أهواء الكتاب أو الغنائيين"[1]

إن عزاء النقد كفعل قراءة، إنه من قدّم هذه الأسئلة واستدلالاته هي من تبحث في هذه الأجناس، إنها إستراتجية موضوعية، تحسب للنقد لأنها أسئلته هي ما يشكل ثوابت ومتغيرات هذا الشكل أو ذاك "إن كل نموذج قراءة يمكن أن يتحول إلى نموذج كتابة، هذا لا يعني فقط أن نظرية الأجناس ليس لها مادة ولكن إن المادة نسبية دائما إلى النظرية وأنها تولد من تلاقي ظواهر معينة ومن طريقتنا في معالجتها"[2]

ولأن القراءة كما النقد تمر باستدلالات : انطباعات أولى إلى مبررات وتعليلات قد تكون ضمنية أو تجريبية أو غيرها، فإن هناك من وراء ذلك مقاصد، مخصوصة محققة من وراء الكتابة ومن وراء القراءة وكذلك تتعّين القراءة بأشكالها وأجناسها" في الواقع القرار بمقاربة نص بالإعتماد على هذا النظام الجنسي، أكثر من غيره يعتمد أيضا على مصالحنا المعرفية، ستتركز دراسة الأدب ضمن زاوية الغائية الواقعية خاصة"[3]

إن مفهوم الجنس الأدبي هو مفهوم يتجلى كاقتصاد عملي نوعي ومرجعي استدلالي، له قرائنه وتمثيلاته الخاصة، والتواصل معه يرتهن إلى المرسلة والمقصد والوظائف الاستدلالية، التي تعهد به إلى حدوده ومن خلالها تتفاعل بالإستعمال والإنجاز" إننا نعلم أن نقولب كلامنا في صيغ الجنس، ونحن إذ نسمع كلام الأخر، فإننا نعلم مباشرة ومن الكلمات الأولى أن نستشعر الجنس وأن نحرر الحجم ..والبنية التوليفية المعطاة وأن نتنبأ بالنهاية"[4]

1- المرجع نفسه ص 40

2- المرجع نفسه ص 56

3- ما الجنس الأدبي ص 132

4- القاموس ص 542

فليس مستغربا أن يستفيد الخطاب السردي، من هذه المفاهيم وإنجازاتها وتداولها على صعيد التحفيزات والتمثيلات كاستدلالات، ومن ثوابت ومتغيرات الجنس ومن تفاعل القراءة بمكونات السرد، من خلال السارد والراوي والقارئ وتداول أدوارهما فالسارد يعتبر قرينة استدلالية وكما قيل حكاية بلا سارد ساعة بلا عقارب يقول جينيت"الحكاية التي لم تكن في نظري سوى شكل من أشكال الخطاب، لم تكن فيه سمات النطق قط، إلا معلقة مؤقتا ووقتيا \وكان علي أن أضيف وجزئيا جدا، لأن كل منطوق –في النهاية– هو في ذاته أثر نطق وهذا على ما يبدو لي أحد تعاليم الذريعيات"[(1)]

ولتأكيد هذه القرينة الوظيفية للسارد يؤكد جينيت أنه" سواء كانت الحكاية من المتخيل أو من التاريخ فهي خطاب، ومع اللغة لايمكن إنتاج غير الخطاب ..ويبدو لي الحكاية التي لا سارد لها والمنطوق الذي لا نطق له مجرد أوهام"[(2)]

إن تنازل المؤلف للسارد تنازل مقامي، لدواعي استدلالية كما هو الأمر مع الصيغة أو التبئير تحديدا، فالسارد هو الذي يعمل على تبئير الأفعال والأحداث، يقول جينيت"أما رفع فكرة المؤلف هذه إلى مقام سردي، فأمر لا أوافق عليه وأصر دائما على ألا تضاعف المقامات بلا داع، وهذا المقام بصفته كذلك لا يبدو لي ضروريا، ففي الحكاية بل وراءها أو أمامها هناك من يروي هو السارد وفيما وراء السارد هناك من يكتب ويكون مسئولا عن كل ما دون ذلك"[(3)]

تماما مثلما هو الحال مع المسرود له وصلته بالقارئ الضمني أو المفترض "إذ يكون قارئ مفترضا كثيرا أو قليلا في النص، هذا القارئ الذي يلتبس في السرد خارج القصة مع المسرود له والذي يقوم داخل القصة، يكون القارئ المفترض مقنعا بالمسرود له ولا يمكن أن يشار إليه بأي قرينة جزئية...ولكنه يظل في الواقع مفترضا إجمالا من طرف

1- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 131

2- المرجع نفسه ص 133

3- جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية ص 193

الكفاءة اللغوية والسردية –من بين كفاءات أخرى–التي يسلم بها النص طمعا في أن يقرأ"[1]

يقوم السارد بفعل السرد وهو دور وظيفي أو عاملي أو استدلالي، يتخذه كمسافة بينه وبين المؤلف وبينه والشخصية وبينهما وإياها، أو أن يطبع الحياد أحدهما، وقد يكون الشأن في ذلك مختلف بين مقامي خطاب مكتوب وآخر شفوي " هذا البعد قد يكون في حد ذاته معنويا وقد يكون فكريا، كما قد يكون فيزيقيا أو زمنيا، حيث تلفي معظم المؤلفين بعيدين عن السارد وما ذلك إلا لأنهم يعلمون كيف تنتهي أحداث الرواية أوقد لا يعلمون تداخل الأدوار، هو حقيقة فرضتها مقولة استبعاد المؤلف، وإن كان أصحابها من جهة لايقبلون بأي علاقة بينها وبين السارد ومن جهة تتعارض هذه المقولة مع أنا للسارد، هذا الكنز الذي سيستلبه من المؤلف ثم يقدمه إلى الناس على أنه له .إن السارد يكون أساسا في المسرودات الشفوية التي أشرنا إليها من قبل أما السرد في المكتوبات أي في المؤلفات كالرواية والقصة فإنه يندمج اندماجا كليا مع المؤلف، الذي هو وحده يكتب ويحكي ويسرد وينشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة.."[2]

تداول الصوت في الرواية المغاربية تداول الصوت في الرواية المغاربية، يستند إلى حركة هذا الأخير التفاعلية داخليا، فيما تعلق بحركة الأنساق المحققة والممارسة في نمط الحكي، ومن حركة النقد واستدلالاته المفاهيمية الموجودة والمتنوعة المتفاعلة مع الثقافات. هذا التفاعل بدأ على غرار ما هو متداول في الحكي في إسناده إلى راو عليم، يدير بنفسه فعل الحكي ويبدو جليا أثر هذا التداول بتعاطيه لإستدلالات، تلك المتأثرة بالموروث من قبيل ..حدثني ..كان يامكان ..روى ..يروي..راوية . وهي صيغ اسنادية استدلالية خطابية بالأساس، إذا أخذنا الاعتبار مفهوم الخطاب، لأنها تعكس المسافة التي يأخذها الراوي من الحكاية إما شاهدا أو مشاركا أو محايدا أو ناقلا وهي ممارسة معروفة تحيل على إستراتجية خطابية معروفة في الحكي عموما.

1– المرجع نفسه ص ن

2– ينظر عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ص 259 261

لقد أدركت الرواية المغاربية هذا التعامل، وطرق التفاعل معه إزاء ممارسة الكتابة وما تتيحه هذه الأخيرة، من إمكانات لتداول هذه الأفعال بصيغ جديدة فكانت سبّاقة في ذلك بل يمكن أن نقول أنها صدمة الإستدلال الحديثة في السرد العربي. لقد كانت هذه التجربة تعبيرا عن مواقف وإعلان عن ردود وتداعيات، عرفتها المنطقة حديثا يقول صلاح الدين بوجاه"في بداية السبعينات حين أقبلت على إرسال تجاربي القصصية الأولى إلى المجلات، كنت أتوهم أنني أريد أن أقول شيئا ..أما الآن وقد تخطيت الأربعين فإنني أميل إلى أن أشهد بأن لا رسالة لي، وبأنني لا أتوق إلى قول شيء بعينه وبأنه حسبي أن أعالج فوضاي وأخاتل زمني، هنا تلتقي الكتابة بالخوف"[1]

...والمنفى هذه الكلمة، التي أينعت مع الكتابات الأولى، منفى اللغة والوطن في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ثورة الكتابة التي أعلنها هؤلاء على الكتابة وعن القضية والأوهام، كما في أعمال محمد ديب الأخيرة"..الليلة المتوحشة .إن شاء الشيطان.شجر الكلام.مثل طنين النحل.وأخيرا رواية سيموزغ، في أغلب هذه النصوص الأخيرة انتفى الشكل الروائي أو كاد، ولم تبق منه إلا بعض ملامحه، داخل مزيج من الأشكال التي يتداخل فيها الشعر والقول والقصة والمسرح ...في الحقيقة لم يكن ديب يكتب، ولكنه كان يقوم بعملية محو مستمرة، لنفي الذات لتخرج هذه الأخيرة من دائرة الحجز الكبرى، التي إسمها المنفى نحو أفاق أكثر إتساعا"[2]

وفي علاقته بنصوصه وبشخوص هذه النصوص، كان محمد ديب يفضل أن يبقى الحديث عنها بعيدا عنه، وفي هذا ملمح من تجاربه الاستدلالية الحديثة في رواياتهالأخيرة، فكثير من الكتاب إلى زمن قريب من اصدار رواياته، يقدم على الكشف المبكر والمسبق عنها، بل في كثيرمن الحالات لا يتوانى عن التصريح بعلاقته بشخوصه وواقعيتها، لقد

1- صلاح الدين بوجاه الكتابة والخوف والحرية انحو تصور لكتابة الرواية اليوم\ الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 386

2- واسيني الأعرج محنة الرواية الجزائرية التجلي والسياق محمد ديب سكوت أخر المؤسسين الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006 ص 279 280

فضّل محمد ديب أن تبقى هذه العلاقة على مسافة تفصله عنها و" أن يبقى بعيدا عن الأضواء وحتى عن الندوات، التي خصصت له بلطف وبجملة ظل يكررها كلما وجهت له دعوة رسمية :لم يعد العمر يسعفني فقد شخت ولم أعد ممتعا للرؤية اهتموا أكثر بأعمالي فهي أحسن مني"[1]، مقولة لها دلالتها المبكرة حول المسافة والمنظور الذي يفصل الكاتب عن أعماله وشخوصه.

من الطبيعي أن تختمر مادة النص، في جو ما وفي سياق معين، فكل حسب أحواله ومقاماته شيطانية كانت أو عصابية أو ظرفية، فتتحول المادة إلى موجود، إلى فعل محقق، قد يأخذ الأمر زمنا أو قد يكون آنيا" فالكتابة تأتي بعدما تريد تقديمه، بإعتبار أنه حدث منته، وعندما يكون مستمرا حاضرا وقت الكتابة، فالإنجاز اللفظي يأتي بعد الفعل الحدثي حتى في أقصى الحالات، التي يكون فيها الفعلان اللفظي والحدثي آنيين، كما يحدث في تعليق الصحفي على مشهد رياضي، يجري أمام عينيه وينقله إلينا مباشرة ونحن نسمع ونرى على الشاشة"[2] بين وجود هذين الحدثين متزامنين وإعتبار الكلام هو فعل يمارسه الراوي(الصحفي) فالوسيلة الناقلة للصوت هنا(الميكروفون) تمثل أيضا راو ثان إن جاز القول، وجود هذه الحالات وغيرها في استدلالات الرواية، يعكس تداولها الجديد وهي تستمد من أشكال الحكي الممارسة تقنيا أواستثمار مخزون الحكي الشعبي \(المأدبة مثلا أو الحلقة الشعبية وما يمارسه شخص القوال مثلا ومشاركة الحضور كراوين ومشاركين استكمالا أو تصويبا للرواية ..) وهي صور حديثة توسع الأفق اللساني وتعمقه إنها تنقي وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية كما يقول باحتين"[3]، كلها تداولات مفتوحة تشير إلى أشكال التفاعل، التي يمارسها الصوت في الرواية وتمثل إسهام المؤلفين في تطويعهم أساليب الحكي واستدلالات ذلك في تحديث الكتابة على الخصوص، تلك التي

1- واسيني الأعرج محنة الرواية الجزائرية التجلي والسياق ص 281

2- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص والسياق المركز الثقافي العربي المغرب ط3 2006 ص 53

3- ينظر عبد الحميد عقار الرواية المغاربية تحولات اللغة والكتابة ص 58

اكتسب أصحابها خبرة الكتابة المتوازية بين الحكي والنقد، لأنها تنطلق من هاجس التشكيل والتجريب.

أي أن مستوى الخطاب يرتقي، عندما تتضافر جملة من المعطيات الفنية، داخل النص الروائي من منطلقات واعية ومقصودة وهذا ما يدعوه عبد الحميد عقار بالتنضيد، أي ما يشكل قصدية أو سقف عملي على الأنساق، وصور تراصف النص .إن آمال النص الروائي المغاربي أن يحقق ذات النص، من سلسة التداولات التي بات يتفاعل معها ويمارسها " إن مسالة أفاق الحداثة بالرواية المغاربية، من زاوية انشغالها الروائي لاينفصل عن البحث في خصوصيتها وتجريبيتها، فهناك علاقة بين المسألتين قوامها السببية من جانب والتجلي المتبادل من جانب ثان، فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية ومحاولة إعادة تنبيرها، حتى لاتنقطع عن تيار الحياة كلاهما ينهض بإعتباره سببا لتميز الخطاب الروائي وتفرده، والصيغ الأسلوبية والإجراءات النصية وسجلات الكلام، التي يتم إنجازها فعليا في مستوى الخطاب، بالقياس إلى ماضيه والى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد..."407، أو ما يعتبره محمد برادة طريقا من طرق إسماع الصوت وتأمل الروائي طريق ما يسميه بالميتا-سرد (أو النص الشارح) " أعتقد أن من العناصر البارزة في التجريب الروائي المغاربي، جعل الميتا-سرد (أو النص الشارح) جزءا من الرواية، ويتخذ الميتا-سرد تجليات تتباينه ووظائف مختلفة إلا أنه في جميع الحالات يشكل نوعا من الإلغاء للتعاقد الواقعي بمعناه الكلاسيكي، القائم على الإيهام وافتراض قدرة اللغة والشكل على استيعاب التجربة موضوع التعبير، فالميتا-سرد يفتح الباب أمام الروائي ليسمع صوته وتأملاته، حول معضلة السرد واللغة والشخصيات ومن ثم يخلق لدى القارئ تباعدا يدفعه إلى الانتباه إلى لعبة السرد والتخييل

ويستحثه على التفكير في ما يقرأ، على أنه معادل فني من بين معادلات أخرى محتملة، أي أن الميتا–سرد يسعف على شحذ حاسة النقد والحوار عند القارئ"[1]

يتحدث سعيد يقطين بهذا الخصوص، فيما يسميه التفاعل النصي أي المستوى الدلالي بين مكونات السرد الأساسية(الزمن.الصيغة.الصوت) أو يستعمل أيضا مصطلح (إنتاجية) ولهذا الإستعمال دلالة اصطلاحية وتداولية بين مفاهيم هذه المكونات"تبرز إنتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية، أي بدأ من القصة والخطاب إلى النص وهذه الإنتاجية النصية، هي التي نريد الحديث عنها في هذه النقطة، التي يؤطرها تحت عنصريها المتقاطبين: الكاتب والقارئ، من خلال استخلاص أهم النقاط، كي لا نقول النتائج التي توصلنا إليها، من خلال تحليل المتن الروائي على مستوى النص"[2]

ملامح هذا التفاعل والإنتاجية، في الرواية المغاربية بالخصوص والعربية عموما، عدا التفاعل التاريخي الذي يغطي موضوعات هذه الرواية، بإعتبارها مشترك فني انساني تاريخي لم يكتمل، تحاول هذه الرواية أن تكون كذلك، وهي تراهن في ذلك على الطرح التداولي الذي أثبت جدارتها فعلا، بفضل تفاعل الكتّاب مع استدلالاته المختلفة، وهو ما انعكس عمليا على عملية الكتابة والتحليل معا استدلاليا فنيا، وعلى مستوى اللغة المستخدمة والمسالك النوعية، التي تسير عبرها هذه الفضاءات ومكونات السرد، خصوصا إذا علمنا أن الرواية العربية عموما، تشتغل على معطيات أو متعاليات حاضرة بقوة (اللغة والتاريخ)أملا في الوصول إلى تأرخة وإلى أدبية تعكس تداول المستويين على درجة أعلى من التفاعل وتذليل الصعوبات الفنية الكثيرة في تفاعلهما " إن الروائي العربي نجح في إنتاج نص جديد هو الرواية، وإن الناقد العربي أو الدرس في المجال الأدبي بوجه عام في تفاعل مع التراث، لم يتجاوز إتخاذه نصا مطية لتمرير شيء عن الواقع

1– محمد برادة الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكوين إلى مغامرة التجريب االأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية، ص 19

2– سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 146

وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم لنا نصا جديدا، ولكن قدم نصا قديما على أنه جديدا أو نصا جديدا يتخذ مظهرا قديما..." [1]

ولكي يكون التداول مقرونا بالمسافة والمنظور –بالمفهوم السردي- بين التفاعلين (الأدب \التاريخ) يجب أن تتحدد آليات هذا التداول وأدواته وأهدافه، وهي تمارس داخل النص، بمعنى أن تتداول الممارسة عمل ذلك، وفق ما يؤطره المقام أين يكون حضورا وغياب الصوت مبررا بمنظور وأفق ما "تحديد أدواتنا وأسئلتنا والمقصود بالتحديد هنا، العمل على تجاوز النظرة الضيقة للأدب، والتي تمكن في اتخاذه ذريعة وليس موضوعا .إن تحديد موضوع الدراسة أمر ضروري للبحث، والعمل وتحديد الموضوع، يشترط ضمن ما يشترط الإنطلاق من أساس نظري، محدد السمات والملامح والأسئلة. إن هذين العنصرين يتكاملان، الموضوع والنظرية، والدراسة الأدبية التي لا تحدد موضوعها ولا أساسها النظري، تظل عاجزة عن البحث المؤسس، على مشروع قابل للتطوير والاغتناء"[2]

وهذا من بين الانشغالات الاستدلالية للرواية العربية الحديثة، إذ كيف يقدم الروائي مادته إلى قارئ ضمني أو مجرد أو حقيقي أو ربما في قاريء عازف عن قرأتها لأنه يعيش الرواية واقعيا وهو في قلب أحداثها كشخصية بين دم وورق، أي أن الرواية العربية تحاول أن تكون رواية عن الرواية، ما يجعلها قابلة للتداول مقاميا، يستخدم سعيد بقطين ما يسميه بالميثاق السردي، هذا الميثاق هو بمثابة إستراتجية تتحقق المدلولات من خلاله مقاميا "وكما يمكن تحديد عناصر الميثاق السردي بين الراوي والمروي له، من خلال البحث عن مقومات الإستراتجية المشتركة بينهما، من خلال الكشف عن السياق

1- سعيد يقطين الرواية والتراث السردي من اجل وعي جديد للتراث ط1 2006 ص264 265

2- المرجع نفسه ص 266 267

السردي العام، الذي يتخذ من خلال علاقة المتكلم والمخاطب العربي بوجه عام والخطاب الجذري بوجه خاص "[1]

الأمر شبيه بما يسميه علم اللغة الحديث، بالدفق الصوتي المتواصل، والذي باستطاعة الإنسان التوصل إلى تقطيعه وفهمه، لأنه متفاعل به ومتفاعل فيه ومعه، والتفاعل هنا متحقق بالتداول المقامي، ولهذا فالميثاق السردي يتعلق بفعل الكلام ومواقفه عموما، ÷ذ يقوم على استراتجبة منظورها الأساس، هو تفعيل المشترك التواصلي" يمثل الكلام دفقا صوتيا متتابعا وسريعا، فكيف يتوصل السامع إلى تقطيع هذا الدفق؟ إلى وحدات لسانية قائمة بذاتها والى مطابقة العناصر؟، إننا ننظر عموما أن إدراك الكلام، يشرك نفسه في عدد من مستويات المعالجة، التي تذهب من تحليل المعالم السمعية، إلى إنشاء التمثيلات الصوتية الوظيفية والمعجمية"[2]

على أن هذا الإنصات أو هذا الميثاق، هو مسايرة تلك الحركة الاستدلالية، التي يخطوها عمل السرد، وهي تتجاوز استدلالاتها حسب المقتضى والمقام، وهذا كفيل بأن يجعل الأداة والآلية طيعة فاعلة ومتفاعلة"إن الإنصات إلى النص وإلى ما يقدمه لنا وفق أسئلة نظرية، كفيل بجعلنا نتطور في فهم القضية المعروضة، وتطوير أدوات اشتغالنا"[3]

وهذا ما يصبو إليه أي مستوى، أو عمل معرفي ترتهن وظيفته التفاعلية، إلى ما يتوفر ويتحقق سياقيا وديناميا، وهو بدوره يفعّل دينامية القراءة لتتقيد"بدور مهم في الإدراك، وإن السامع يستعمل مثلا البيئة النحوية أو التماثل الدلالي، لكي يعيد تكوين المعلومات الصوتية الناقصة أو المقنعّة بالضوضاء"[4]

إن مقام هذا النوع من الممارسة ومقتضاه، يطرح نفسه علينا كأحد التجليات المقامية والتداولية الأساسية، في قراءة متمهلة وناصفة للرواية المغاربية، طرح ينظر من جديد في

1- سعيد يقطين السرد العربي ص 282

2- القاموس ص 447

3- سعيد يقطين السرد العربي ص 312

4- القاموس 448

مكونات السرد ومقتضياتها الحضورية، وسعي تراهن عليه هذه الرواية، في تداول موضوعاتها على الكتابة، بإعتبارها الإستدلال الأمثل والأول المعني بما يجمع الفعاليات: الموضوعات المطروحة وسبل عرضها بما يتوافق ومقتضيات القراءة والتداول وبما يضمن سقف منظورها الخاص فنيا .بمعنى أن تكون أكثر من كونها موجودة، لهذا فتفاعل زمن القصة وزمن النص وزمن الخطاب هو لتكتسي هذه الفعاليات بعدا يقربنا أكثر من هذا النوع من التداول، أي تفاعل المغامرة بالكتابة وبانفتاح القراءة وتعدد الأصوت والصيغ تفاعلا تداوليا ومقاميا يحقق بذلك حضورا نصيا وخطابيا مخصوصا، يقول سعيد بفطين"لذلك فإننا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب نجدنا ننتقل من التجربة الواقعية ذهنيا (ذات الطابع المشترك) إلى التجربة الذاتية (ذات الكاتب) وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن، يبرز من خلالها بعد تخطيب الواقع الذهن، ي ليتجلى واقعا نفسيا مدركا، من خلال تعامل الذات مع الزمن"[1]

تسعى الكتابة السردية المغاربية، أن تتحقق وأن تتحقق معها القراءة حضورا وتداولا، ونستطيع القول أن ما تحقق الكثير، لكن ما تبقى هو الأكثر على مستوى الاستدلال، لأن الروائي المغاربي يدرك اليوم، أن رهان الكتابة اليوم هو أفق يسمو بالمحلي، لأن أنساق هذا الأخير كفيلة بأن تتعاهد إجابا تداول المفاهيم واستدلالات الكتابة، وأفق القراءة مع كل الفعاليات، والتداولات المختلفة والمتعددة، محليا وما يتفاعل به مع الأخر .

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 47

الباب الرابع

مقاربات مقصرية

على نصوص سردية معاصرة -الإطار الإجرائي-

الفصل الأول

الصوت: تخريجات مقصرية تداولية

الميثاق السردي:

يتمثل النص إلى كينونة دالية تشخص فيه مرآت الدال محدبة أو مقعرة أو متجاورة فهي بلغة الخطاب وتداوله تعبر عن أنساق أو نظم سواء أكانت في حالاتها الجمالية جملا أو نصوصا تعبر أخيرا عن أنساق كلامية منجزة ومقاصد وأغراض دلالية محددة.

وإذا كان النص والخطاب بهذا المعنى، مدعاة إلى حراك تدولي تتفاعل فيه لذة النص والخطاب ليمثل في مخارج ومآلات هذه اللذة فإن طبيعة هذا التفاعل والتداول هو ما ينبغي أن يشكل أفق التعامل مع هذه الحركة، التي يمارسها المبدع مع أفكاره ويمارسها النص والأفكار بعيدا عن المبدع ويمارسها التلقي مع هذا النص، فإذا كانت الأفكار المعبر عنها تقف مسافات قريبة أو بعيدة مُحايدة وهو ما يمكن أن يكون موقفا من هذا التفاعل فكيف الحال إذا كان الأمر يعبر ويحيل على رؤية خاصة لهذه الأفكار تبعا لتجربة خاصة وتفاعل ذاتي يكشف صراحة عن مواقف وأراء خاصة.

إنّ نص السيرة الذاتية[1] هو حقل دلالي نوعي، بالمعنى الذي يعنيه الخطاب فإذا اعتبرنا أن حركة التداول بين النص والخطاب هي حركة تشخيص وتقصيد في سياق تفاعل الفكرة في صورتها الذهنية إلى سياق النص فمرحلة التلقي، فإن هذه الحركة وهي تستند إلى ميثاق سردي واضح يجعل من الشخصية أكثر من كونها دالا رمزيا أو مجرد كائن ورقي إلى ما يمكن اعتباره بؤرة المنظور الدلالي خصوصا في نص السيرة.

تتمحور طبيعة تصور فعل القص بين إسنادات فعلية مختلفة فالمعلوم أن دلالة النص كانت تنسحب إلى منازع صريحة لصاحب النص، ثم أصبح الأمر مسندا إلى شخص الراوي (العالم بكل شيء) ثم جُرد وحُيّد عن هذا الدور، إلى اعتبار أن من يتكلم في الخطاب ليس هو من يكتب، وبالتالي هو يؤدي هذا الدور (الشخصية بصفة عامة)، باعتباره دالا أو علامة داخل النص لها سند خاص وأن النص لا يحيل إلى حقيقة خارجة عنه.

---

1 – ينظر: جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات).

فعل القص: فعل الكلام:

إنّ أسئلة الكتابة في السيرة الذاتية تدفع إلى وجود نوع أسلوبي مستقل وحر إذ يصطدم باللغة بين واقعيتها الصريحة وجماليتها التي هي واقعية مضاعفة مقصودة وبيانية لحقيقة تنتهي بمعاني ومفاهيم ظرفية، إن واقعية اللغة وجماليتها داخل هذا النظم الجديد –السيرة الذاتية– "... من شأنه أن يدفعنا إلى القول بأن قيمة العقود التي تبرم في مستوى الملفوظات الواقعية قيمة صورية أو خارجية فحسب، بمعنى أنها لا تؤشر في صيغة هذه الملفوظات ولا في وظائفها وطرائق تحليلها بقدر ما ينبغي لنا، اعتبارها لونا من ألوان القراءة المتفق تسليطها على هذا النوع من الخطابات الأدبية، وهي قراءة قوامها الإيهام بواقعية المكتوب وبواقعية عناصر العالم المتحدث عنه لا غير، لأن اللغة وهي تغدو أدبا تتحول عن وظيفتها الإخبارية المحض، لتضحى تعبيرا عن أنتشاء المبدع بالتحرر من كل قيود العالم ورغبة عنه"[1].

إن جدلية اللغة والواقع هي في الحقيقة ما يشكل عتبة تحرر هذه العلاقة ففي المنظور البنيوي تكون مستويات اللغة ورصيدها كفيلة بصنع الفارق الجمالي المتحرر من سلطة الواقع، لأنّ المبدع في تعامله المضاد للغة يمارس فعل الكلام من منطلق محايث وبالتالي: "...يضع العالم من خلال نشاطه الإبداعي معاني جديدة تتولد عن تصرفه الشخصي في نواميس اللغة وإيحاءاتها، لذلك فإن قابلية الكلام للتشكل هي من جنس قابلية انحلال الألوان في فن الرسم إلى صور وأشكال..."[2].

على أن هذه الجدلية لا يمكن حصرها في تحرر المبدع من خلال اللغة بل ينبغي أن يستكمل هذا التحرر ليشكل دينامية دلالية تحرر اللغة من سلطة الدال المشكل لها، داخل منجزات التلقي وآفاقه، وهذا ما استفاد منه تداول وتفاعل النص بالخطاب من خلال تأملات الكتّاب والنقاد المثمرة ومواقفهم إزاء المشاكل والانحرافات الممكنة وهو ما دفعنا

1– جليلة الطريطو، المرجع نفسه، ص: 29.

2– المرجع نفسه، ص: 32.

للوقوف عند سعيد يقطين ومنظوره السردي (من القص إلى النص إلى الخطاب) وهو يتأمل مشروع جيرار جنيت السردي، وبيير زيما وبول ريكور بجعل من بحثنا للسيرة الذاتية في إطار نظرية أفعال الكلام يحمل أكثر من مغزى ويحقق الدافع الجمالي لهذا الإنجاز أو الفعل بين وافد دلالي محايث للغة في الواقع وبين تحرره منهما في الوقت نفسه.

إن أفعال الكلام كمقوم خطابي للغة هو من الوجهة الذرائعية (*La pragmatique*) لا يعتبر اللغة "مجرد أداة تبليغ موضوع ما وإنما تبرز خلف التواصل "الوظيفة التداولية" التي هي وظيفة الرابطة الاجتماعية..."[1]، وتذويت الخطاب هو علامة نوعية وفعلية لتشكيل السرد زمنيا ففي حين يكون زمن الحكاية زمنا ماضيا غير محدد أو حتى يكون زمن الخطاب زمنا محددا بآنيته واستعماله كهذا الحدث في سياق خاص، ولهذا كانت الرواية ذلك الخطاب الذي يجمع بين مقولتين مقولة الزمن ومقولة الضمير[2].

السارد والمسرد له:

ينطوي أي عمل فني على توصيف أو تشخيص أثر فعلي لحدث ما هو في الأخير نظم كلامي يضفي على القراءة الفائدة والمتعة (واللذة)، داخل سياق فعلي تعاقدي يحدد جنس الكلام، ولعل السيرة الذاتية تمثل ابرز تعاقد في إنتاجية الكلام، باعتبارها إحالة على جنس معين وتذويت خاص للكلام، على أن تجنيس هذا الضرب من الكلام لم يخلو من مشاكل فنية عدة.

لقد استطاع هذا الفعل الكلامي أن يفتك لنفسه مكانة فنية مشروعة، خصوصا في النقد الحديث مع تداول وغزارة الكتابة في هذا النوع، ولعل التداول النقدي لم يكن في المستوى، إذ يجمع النقاد أنّ الكتابة النقدية فيه تبقى متواضعة، إذ لم تكن محل اهتمام إلا

1- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية دار محمد علي للنشر، كلية منوبة الآداب، ط01، 2003م، ص: 20.

2- ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م، ص: 01. وينظر: الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 2000م، ص: 85 وما بعدها.

حديثا مع كتابات فيليب لوجون، الذي اعتنى بهذه النصوص المطردة "لتشكيل ما اصطلح عليه بالمركز السير الذاتي أي النواة الجامعة بين مختلف النصوص المكونة لها..." [1]، ومن هنا نعتبر أن الحديث عن جنس الكتابة يحيل على قرائن كلامية مقصودة لذاتها وهي تحيل بدورها على تعاقد دلالي، يفصح عن فعل كلامي منجز وهو الغرض من مقولة الجنس لأنه مخصوص بتجدد وتغير "فكل تغيير في الموقع، يستدعي تغييرا في الوظيفة وإلا تماهت كل العناصر الأجناسية وانتفت مقولة الجنس ذاتها"[2].

وهذا لا يعني أن التجدد أو التغير يكتسي صفة ابتداع طارئ، بحيث لا يمثل السابق أي نوع من الحضور بل إن من خصوصية هذه العلاقة أنها تتحقق عندما تنجز تداولا مستحدثا لهذا المحتوى كفعل وإنجاز مبتدع أي كلام عن كلام، إنها إحالة على موجود وبالتالي هو تعاقد دلالي وتعاقد جمالي عندما يكون النص الجديد ينجز النص السابق انطلاقا من مسافة متفاعلة وفاعلة، والمقصود هنا الرواية والسيرة الذاتية، باعتبارها ملفوظا من جهة أو تخييليا وهو رأي جينيت، بحيث نجد اتفاقا بين النقاد على أن "...جنس السيرة الذاتية استفاد استفادة كبيرة من التقنيات الروائية وامتصها في تشكيل عالمه الخاص حتى قال فيليب لوجون بانتفاء فروق بيّنة تميز بين الجنسيين إن نحن قصرنا النظر على الخصوصيات السردية والتقنيات القصصية ولم نخرج منها إلى الميثاق أو العقد السير ذاتي الكفيل وحده بوضع حد فاصل لامكانيات الخلط بين الجنسين"[3].

إذ كان التفاعل الجنسي بين السابق واللاحق ينبني على أسس، فعلية كلامية فنية عند النقاد وتحديد المسافة أو التفاضل الفني مبني أيضا على منجزات هذه الأفعال، فإن من يمارس الكتابة قد لا يتم أو لا يستحضر في إبداعه هذه الفروق، لأنّ تعاقد الكتابة في حد ذاته مدعاة إلى قراءة تنجز أفعالها من منظور خاص، فإذا كان هناك من يكتب (الكاتب) ومن يقرأ (القارئ الواقعي)، فهناك ضمنيا كتابة أخرى ضمنية وقراءة أخرى ضمنية

1- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، ص: 71.

2- المرجع نفسه، ص: 75.

3- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث، ص.ن.

تتعاقد منجزها كاتبا وقارئا بمواثيق ضمنية مختلفة، في تفاعل وتعاقد نوعي متحرر من كل مسلمات مسبقة لأنّ تحكيم هذا التفاعل أو التداول بتوثيق محدد (نص سابق محدد) هو توثيق للدال بالدرجة الأولى ومماثلة أو مشاكلة داخل سياق دلالي مؤطر وذلك لأنّ السابق له في الحقيقة صبغة مؤسساتية واضحة لاشك فيها، نص يكتب ويروج سلطة وديمومة وتأثير فيما بعده «فاللغة سابقة دائما على النص في الوجود ومحيطة به»[1]، وبالتالي نصل إلى الكتابة كسلطة تحجر الفعل الكلامي ممارسته في مماثلته أو مشاكلته وهو ما لا يتوافق مع الكتابة كتجربة بمعناها النسبي والاشتغال على النسبي قرين التجدد والتغير والحركة والتداول والتمرس والإنتاج حين يتسم بطابع تاريخي من شانه أن ينزل النص الواحد في سياقه الزمني ولا ينتزعه منه انتزاعا"[2].

مفهوم السيرة الذاتية (تداعي آليات التجنيس):

إنّ أصعب معضلة واجهت تجنيس السيرة الذاتية هو عدم التوافق على مفهوم جامع لها ويعود السبب عند البعض لصعوبتين: "حداثة عهد هذا الجنس والثاني هو نتيجة مباشرة للسبب الأول وتعود إلى عدم توفر سنّة راسخة في قراءة النصوص وتحليلها، هي الكفيلة وحدها بأنّ تقود إلى تعريف واحد وموحد يمكن أن يطمئن إليه جلّ النقاد"[3]، فالتداول النقدي لم يكن بالمستوى المطلوب في تعاطيه الفني لها إذ لم تكن تخرج أحكامه عن توصيفات معلومة كالكتابة عن المذكرات فلم تكن هذه الكتابة إلا تعبيرا مباشرا وصريحا عن العلاقة التي تجمع بين الكاتب والشخصية هي في أحسن الأحوال إشراك القارئ فيما يجده الكاتب متعة تشبع فضول القارئ.

وهي عدا ذلك "...تنزع إلى الصدق.. وتنزع إلى أن تكتب بضمير المتكلم وإلى أن تتخذ وجهة نظر ارتجاعية ولكن نظام المسلسل الزمني المعتمد في تقديم الأحداث ينزع فيها غالبا إلى التغير حين يقحم فيه الكاتب مشاغله الراهنة أو هواجسه الشخصية

---

1 – المرجع نفسه، ص: 93.

2– المرجع نفسه، ص: 94.

3– جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث، ص: 114-115.

المتنوعة، إن السيرة الذاتية تنزع إلى الانتساب إلى الحقيقة ولكن وعد كاتبها بقول الحقيقة لا يترتب عليه أن يلتزم بعدم إدخال أي تمويه عليها ولا بعدم إغفال بعض المظاهر التي تسبب له أو لغيره الحرج"[1].

إنّ قول الحقيقة وتعاهدها وتمويه هذا التعاهد، هو ما رسّخ الانطلاق نحو عتبة الاصطلاح لهذه الكتابة فتعاهد الكتابة ضمن مقومين أساسيين وهما: النوع او الجنس (السيرة الذاتية) والاسم العلم الذي تقترن بدوره بالنوع أو الجنس إذ هو نوع من التعاقد الذي يسمح للقارئ بوثوق مظانه وتأكيد افتراضاته فتطابق الاسم خارج النص والراوي أو الشخصية داخل النص يعزز هذا التعاقد إذ يعتبر لوجون «المؤسس الجوهري للمرجعية النصية التي تتم بانصهار البندين [الواردين]...ويتعلق الأمر بوضعية الكاتب (ويحيل اسمه على شخصية واقعية) الذي يكون مطابقا لراوي، في حين يتصل الثاني بالمطابقة بين الراوي والشخصية السيرذاتية بحيث يصح استنتاج تطابق الكاتب خارج النص والشخصية المذكورة داخله وبهذا الشكل ينفتح النص السيرذاتي وتتحقق مرجعيته التي تولد بدورها انفتاحا في قراءته وتأويله...»[2]، لأنّ تفاعل القراءة من تداول نوعي الكتابة فلأن هذا التداول مرهون بإنجاز كلامي فعلي ووثوق من نوع خاص عندما يمثل هذا الانجاز تطابقا فعليا بين الكاتب والراوي والشخصية، أي أن ذاتي التلفظ والملفوظ ذات واحدة، وبالتالي مصداقية الإحالة على صاحبها: «متأتية عن أصالة العملية التلفظية التي هي بدورها تعبير مباشر عن أصالة المتلفظ وواقعيته... وهو ما يؤدي إلى أصالة السيرذاتي...»[3].

والكتابة بما تمثله من قرائن لفظية وتخييلية مختلفة تجعلها تخترق الأصول المرجعية، نحو إنتاج فواصل جمالية تتجاوز بمسافات ومنظورات متعددة الأصل أو الحقيقة المتعاقد عليها وهو ما جعل البعض يرى أن خصوصية الكتابة في السيرة الذاتية،

1- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث، ص: 117 – 118.

2 – المرجع نفسه، ص: 137.

3 – المرجع نفسه، ص: 137.

هو من خصوصية القراءة التي تعتبر بدورها كتابة أخرى وهو ينبغي أن ينظر إليه من جانب انتروبولوجي، أو حفريات عند البعض لتعرب عن أصالتها وتجربتها إذ يرى قوسدروف جورج أن القيمة الانتروبولوجية للسيرة الذاتية هو كون الذات المكتوب عنها هو «بناء شخصيتها وتهذيبها الوقوف منها وقفة المتأمل المتعمق لما يحتاجها من تيارات وأهواء وما يحترقها من آلام وآمال وبهذا المعنى فقط ترتقي هذه الكتابات إلى مستوى الوثائق الأنتروبولوجية الصادقة المرصودة...»[1]، إضافة للأصالة يذكر قوسدوروف نوعا آخر وهو الكثافة إذ يعتبرها مدعاة إلى اللعب الكلامي المتعلق بالمتخيل الأدبي"الذي ابتعد بفعل الكتابة عن أصالته وكثافته"[2]، والمعنى استرسال أصحابها في لا معقولية متطرفة عن كل ذي صلة بالمرجع أو الأصل وهذا انحراف عن كل تعاقد يجمع الكتابة بالهوية كما يسميها، وإن كان لهذا الرأي وجهة النظر وتحفظات تحتاج إلى إعادة النظر، لكن التصنيف في حد ذاته له أهمية عندما يتعلق الأمر النظر إلى سياقين يختلف استخدام الكلام فيهما من سياق لآخر ملفوظ مرجعي واقعي وملفوظ تخييلي تتصاعد فيه مراتب التلقي ومستوياته لأنه مشكوك في أصالته أو صدقه.

إنّ ما يمكن أن يكون نتيجة لهذا التصنيف أو غيره هو أن زمن الكتابة مهما حاولنا إحالته على زمن سابق واقعي أو تخييلي فزمن الكتابة عنهما هو زمن مكثف ومتعرج بأدواته وبالتالي بمقاصده الخاصة فالكتابة فعل أو خطاب له زمن مستقل أو منظور سياقي ومسافة متدرجة ليست الواقعية (محصورة) أو تخييلية تماما، بالتالي يمكن أن يحكم أنها أصل داخل كتابة معينة فلكل كتابة زمن وفضاء تعبّر فيه عن نفسها.

1- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث، ص: 137.

2- المرجع نفسه، ص: 137.

السيرة الذاتية فعل كلامي:

السيرة الذاتية، هي سرد نثري يقوم به شخص واقعي، عن وجوده الخاص وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخيه الشخصي، كما عرّفها فيليب لوجون[1]، ولكي تكون كذلك يشترط أن يتطابق دور المؤلف والراوي والشخصية كذات واحدة وهو ما قد يكون مصرح به أو «....أن يتقدم الراوي بجملة من التزامات للقارئ بأنه يتعرف على أنه مؤلف بحيث لا يترك تأكيده أو شك في أن يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكاتب أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء، بين الراوي والشخصية بما فيه –وهذا أهم ركن– أن يكون الراوي هو الشخصية وهاتان هما الطريقتان للتطابق وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا"[2].

يشكّل التطابق عقدا، أو ميثاقا يعكس بالضرورة واجهة أو اعتبار منظور معين لعمل السرد كفل كلامي، واجهة يعكس فيها المؤلف للقارئ تعاونه في تلقي هذا الأخير للعمل "يثبت –من خلالها– بان ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية وهو ما يصطلح عليه لوجون ميثاق السيرة الذاتية وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن الميثاق الروائي أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارئ ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق أولهما إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم وثانيهما التصريح بالتخيل وغالبا ما يكون ذلك من خلال مصطلح رواية الذي يعبّر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلا"[3].

وفي ذات السياق لا ينفصل هذا الفعل الكلامي عن ميثاق تأسيسي مرجعي حين يرى أن السيرة الذاتية كجنس أدبي هي وليد فعل السرد متمثلا في نوع هام هو الرواية، ولكن السيرة الذاتية لها سياستها البلاغية واستراتيجيتها الكلامية، التي تجعلها نوعا سرديا يُشكل

1 – ينظر: جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث، ص: 122–123، حيث يعتبر فليب لوجون السيرة الذاتية فعلا كلاميا بامتياز، لأنّه يتّصل بالتلفظ.

2– عبد الله إبراهيم السيرة الروائية وإشكالية التهجين السردي، مجلة نزوى، ع: 14.

3– المرجع نفسه، ص: ن.

فهمه إذا اقتصر في رؤيته على مرآة الرواية، ودليل ذلك تنوع الاعتبارات الكلامية المشكّلة لهذا الفعل وزمنيته بالخصوص (يوميات، مذكرات...) أي التلفظ السير ذاتي يؤسس دينامية الكلام يقول فيليب لوجون في هذا الصدد "إن هناك دينامية خاصة بالتلفظ السير ذاتي (*L'enonciation autobiographie*)، فحتى لو لم يكن نص، ما من روائع الأعمال فإن قوة القول السير ذاتي (*L'emission autobiographique*) من طرف شخص يحسن الكلام عن حياته يمكنها أن تحدث تأثيرات شديدة ذلك أن قارئ السيرة الذاتية شخص يبحث عن الاتصال المباشر وعن سحر الدخول في كينونه إنسان آخر: بالتالي يكون من الصعب تحديد قوة نصوص السيرة الذاتية اعتمادا على مقاييس شكلية أو أكاديمية"[1].

التخييل الذاتي: تعاقد التعاقد

يعتبر النقاد أنّ بيرج دور بروفسكي، هو أول من وقف عند هذا المصطلح الذي أوقف به إحدى أعماله[2]، ويمثل إحدى المعطيات التي قد طُرحت أمام فرضيات السيرة الذاتية التي أشكل تجنيسها وأثمر بالتالي هذا المعطى الجديد، إذ يعتبر أوسما لبزغ هذا النوع ضمن الكتابة عموما بتداول مخصوص وأسئلة جديدة في النوع والجنس داخل الكتابة.

إن هذا الاتساع هو بالأساس صورة عن منجزات كلامية، يؤديها الحكي أي أن التخيل هنا ما هو في الحقيقة إلا عملية تلفظية، تعكس استراتيجية أو لعبة تستهدف القارئ، وهي لعبة تمارسها اللغة بامتياز، وفي هذا السياق يميز دوروفسكي إنجازه أو فعله هذا (التخيل الذاتي) بسمات وهي: "

1.سمة تخييلية: إذا كانت السيرة الذاتية تكترث بحياة العظماء فإن التخييل الذاتي يهتم بحياة الناس العاديين.

1- فيليب لوجون، من أجل السيرة الذاتية حوار أجراه ميثال دولون، ترجمة المبارك الفروسي، مجلة طنجة الأدبية، عن مجلة Magazine littéraire الفرنسية، ع: 09، 04 ماي 2002.

2- رواية الابن –1977) ينظر جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات).

ب.سمة موضوعاتية: يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة، عند الذات في كونه يسرد الحياة ""الحقيقية للمترجم له لكنه يتميز عنها في انزياحه عن السجل المرجعي".

ج.سمة شكلية يعتبر التخييل الذاتي مغامرة لغوية، تعني بالمحسنات البديعية (الجناس، والسجع، والتشاكل الصوتي).

د.سمة جنسية: ملأ التخييل الذاتي الخانة الفارغة التي أصبح الكاتب بمقتضاها شخصية خيالية[1].

ويقول ميثال ريمون: «الحديث عن رواية سيرة ذاتية هو الحديث عن التخييل، لنقف عند حكي بضمير المتكلم أين يحكي السارد تجربة حياد عنه أو الآخرين»[2].

تشير سمات هذا الإنجاز أسئلة جوهرية، حول مقومات السيرة الذاتية التي تقف منها التخييل الذاتي، فالسمات تعكس المسافة أو المنظور الفني الذي يندرج إما ضمن توسيع دائرة السيرة الذاتية وانشغالاتها، وإما محاولة تجاوزها نحو مقومات وأسئلة أخرى، على كل فإن الطرحين يحيلان على إنتاج أو إنجاز فعلي لغوي سواء تأسس على مرجعية أو قطيعة.

ولكن ما ينبغي التنويه به هنا أن الميثاق السردي الذي تتناوله السيرة الذاتية هو ذلك التطابق بين الكاتب والسارد والشخصية كما رأينا والذي بواسطته يلتزم الكاتب بقول الحقيقة، فإن التخييل الذاتي هو بطريقة ما، توثيق هذه الصلة بضوابط ومعايير مختلفة وهو ما يبدو على الأقل في السمة الاولى والثانية، إذ الصلة موجودة والتعهد بالحقيقة مطروح أيضا لكنه تعهد بمنجزات متحققة داخل اللغة وعلى القارئ أن يكتشف ذلك ويكتشف دوره في لعبة التوثيق هاته.

1- محمد الداهي، منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، موقع الكاتب.

2 – Michel Raimond, le roman, Armand Colin, Paris, 2005.

على أنّ هذا التداخل أو التراتب بين عتبة السيرة الذاتية والتخييل الذاتي يطرح كتجاوز فعلي أو استثمار عملي للمقدمات الأولي فإن الفاصل بينهما مازال أهم عقبة تحول دون معرفة جوهر هذه العلاقة وبالتالي الحسم في شكلهما التداولي فعلى ذلك نجد فيليب لوجون أن التخييل الذاتي يتميز عن السيرة في كونه "...يبقى وقفا على عظماء هذا العالم أوقفا على صنف بعينه، أولئك الذين يقدرون أنهم من الكتاب ويستشعرون اختلافا بالنسبة إلى الناس الذين يكتبون بكيفية معهودة في أسلوب جميل دون أن يكونوا حقا مثلهم، قد توقفوا في ابتداع شكل جديد"، ويرى ان السيرة الذاتية ماهي إلا "...ذلك الجنس الديمقراطي الشعبي بلا منازع والمذكرات ذلك الجنس التقليدي الذي يمارسه أشخاص ذو حيثيات عمومية مهمة قادرون على تقديم شهادتهم لتبرير عملهم"[1]، هو رأي خالف به سيرح دوبروفسكي الذي يرى خلاف ذلك تماما، بل يذهب لوجون في هذا أبعد من ذلك حين يبرر موقفه تحديدا من السيرة الذاتية والتخييل، إذ يعتبر (هذا الأخير) ما هو إلا صورة مكثفة عن الأولى أو ما يسمى بالمفارقة عنده التي تعكس ما يجمع أو ما يمكن أن يكون كذلك يقول "يؤدي إلى ما يسمى مفارقة عند كانط.. فحياتنا لا تعدو أن تكون من قبيل الخيال لكن هذا الخيال هو واقعنا ولنا ان نحاول وصفه بإخلاص ودقة في مستوى الدرجة الأولى، إن حركة بناء هويتنا هذه المتوهمة تصطدم بعراقيل عديدة بناء الماضي هذه التي تبدو أكثر طواعية وأكثر لينا .... وغير مؤهلة للمعارضة"[2].

حيوات متجاورة:

يعتبر محمد برادة حسب بعض النقاد من الذين اهتموا بهذا النوع من الكتابة ومن الرواد الذين مهدوا لحضوره داخل الرواية –مغاربيا على الأقل– بشاهدة أحد رواد هذا النوع من الكتابة في الغرب وهو الباحث الفرنسي المتخصص (التخييل الذاتي) أرنولد

1– كمال الرياحي، الناقد والمنظر فيليب لوجون حوار كتابة الذات [السيرة الذاتية، اليوميات الحميمية، الخيال الذاتي] تعريب صالح الدين بوجاه، مجلة نزوى، العدد 56.

يرى فيليب لوجون، أنه ينبغي لنا دائما أن نضع في اعتبارنا أن السيرة الذاتية ليست إلا تخييلا تم إنتاجه في ظروف خاصة، ينظر: جليلة الطريطر، المرجع نفسه، ص: 142.

2– أرنولد جولون، التخييل الذاتي في العالم العربي، موقع محمد الداهي، حواره محمد الزاهي (المرجع الإلكتروني).

جولود يقول: "أول من أشاع هذا المفهوم في حدود علمي هو محمد برادة إبان تقديمه مثل "صيف لن يتكرر" في مكتبة كليلة ودمنة بالرباط 1996، وهو يبحث عن جنس مناسب يمكن أن يستوعب تجربته التي يتقاطع فيها السير ذاتي والتخييلي ...وعبد القادر الشاوي [الذي] حفّز النقاد على قراءة مؤلفاته بطريقة وصيغة جديدتين حرصا على تمثل أبعادها الجمالية وفهم هويتها السردية (عدم المطابقة المتعسفة بين السارد والكاتب والشخصية الرئيسية)[1].

وهو ما ميز فعلا الكتابة الجديدة التي نجدها في الأعمال الأخيرة لمحمد برادة وكتاباته النقدية حولها إشارة منه لهذا الدور الحيوي البديل عن الكتابة المؤدلجة، وفي ذات السياق هو تطور خطابي يميز بين القيمة المضافة إن صح التعبير –أي قيمة وكفاءة اشتغال أفعال الكلام بين ميثاق السيرة الذاتية والتخييل الذاتي إذ يشير أرنولد جولون أن عدم المطابقة المتعسفة بين السارد والكاتب والقصة وبين السارد والكاتب والشخصية الزمنية هو بالأحرى، ميثاق بعدم التزام هذه المطابقة أمام المتلقي كما أشار إليه.

يشير فيليب لوجون –وهو المتخصص في ذلك– أن هذا الأخير لم يميز بين هذه المطابقة على حقيقتها الفنية إزاء السياق الخاص في حدود المطابقة "...إن هذه الخانة الفارغة التي استعصت على فيليب لوجون ملأها (يمكن لشخصية روائية أن تسرد حياة المؤلف أو تحمل اسمه) هي التي أصبحت فيها بعد موسومة بالتخييل الذاتي"[2].

يعتبر محمد برادة أن مسألة الشكل مسألة جوهرية وعلامة نوع الكتابة الجديدة نحو التحرر وهو ما أولاه الاهتمام، خصوصا في روايته الجديدة (حيوات متجاورة) فمن خلال الندوات العلمية التي قدم فيها هذا النص ألحّ كثيرا على الشكل الذي اعتبر المقصد الأهم لان المضامين مشاعة بين الناس وهو موقف من الحياة "بالنسبة لحيوات متجاورة حرصت كما في روايات سابقة على الاهتمام ببلورة شكل يشعر القارئ بأنني لا أتوخى أن أكتب

1- أرنولد جولون، التخييل الذاتي في العالم العربي، موقع محمد الداهي، حواره محمد الزاهي.

2- المرجع نفسه، موقع محمد الداهي

من منطلق الإبهام بالواقع وإعادة ما نصادفه في الحياة بل جعلت شكل السرد والكتابة جزءا من صوغ العلائق مع الذات والمجتمع والآخرين إذ ليس هناك شيء واضح ظاهره كباطنه، بل كل ما نعيشه يحيلنا عند التأمل على تعقيدات كامنة وأسئلة شائكة..."[1].

والتخييل بالنسبة للشكل إنجاز فعلي متأمل يتقاطع الواقعي "ضمن تقاطع العلامة والمرجع وتقاطب المعنى والإحالة وذلك بالشكل الذي يتحقق معه تجسير الهوة بين السرد والحياة كما يقول بول ريكور ..." [2].

كما أن التخييل مكتوب وهو إنجاز نوعي يتمثل الأحداث لتحرر العلاقة بين واقعية الحدث والكتابة (كمدلول ودال) بذلك يتحقق التخييل كتابة وتحقق الكتابة نفسها والكاتب يحرره المدلول "لذلك على أن التجارب والأشياء كان يمكن أن تكون على غير ما هي عليه وأن اللغة يمكن أن تحرر من وظيفة التواصل المحدودة وأن تنقلنا إلى عوالم الحلم"[3].

التذكر والنسيان، الضوء والظل، الصوت والصدى ثنائيات تشكّل الحقيقة والخيال والزمن الفاصل بينهما، زمن المفارقة أو زمن الذاكرة، وهي تستعين زمنا آخر يقول محمد برادة في هذا الصدد"...أفق الكتابة يحيلني على كتابة الذاكرة كيف نكتب ذاكرتنا؟ هل من خلال تسطير كل ما اختزنته الذاكرة؟ أم عبر نص ينتقي ويحذف و"يطيف ويتوسل بالنسيان؟ أنا أسعى إلى كتابة الذاكرة جاعلا من الذات والسير الذاتي والتاريخ والاستيهامات عناصر تنضاف إلى التخييل واللغة والشكل الجمالي لتوفر النص وجودا مستقلا على الرغم من أنه يتحرر من الواقع المعيش"[4]، كل هذه العناصر يتشكّل منها النص/الذاكرة، أو مرفأ الكتابة كما يصفها محمد برادة وهي ثلج حفريات الذاكرة

1- محمد برادة، الكتابة حبل سري عدني بالحياة حواره، هشام بنشاوي، (مجلة العربي).

2- أراق سعيد، بنية التشاكل ونوسطاجيا الحكي في روايتي الضوء الهارب ولعبة النسيان لمحمد برادة، مجلة علامات، ع25.، ص: 80.

3- ....

4- محمد برادة، الكتابة حبل سري يمدني بالحياة (مجلة العربي).

الموشومة، "تلتقط التجربة الحياتية التي تراكمت الذاكرة والجسد موشومة بغير قليل من الأفكار والخيبة"•.

امتزاج هذا الكل الجامع المعبر عنه بالحياة والمرهون بخزانة الذاكرة باعتبارها الآلة التي تمتص وتحيل إلى مد الحكي بالمادة وهي على حالها غير البريء اتجاه سبر المادة باتجاه فعل الحكي تكون عملية الحكي إنجازا يعبر عن ميثاق نوعي اتجاه المحكي اولا واتجاه استحضاره ثانيا واتجاه إنجازه ثالثا ولهذا عبّر محمد برادة عن هذه العلاقة في روايته قائلا: "في كتابتي الحيوات متجاورة اعتمد على ملاحظات سمعتها قرابة ثلاث سنوات فقد كنت أعود إلى تلك الملاحظات كل مرة لأستخلص ما يمكن أن يفيدني في الكتابة كما استغللت بعض الأحداث التي حاولت أن أقف عندها ..فأنا مرتبط أكثر بكتابة الذاكرة في علاقتها مع الزمن وفي الأحداث التي تبدو منتهية ثم نعود لأحاول أن أجسدها في الرواية"[1]، الرواية هي شكل تستعين شكلها وفعلها من الذاكرة، هذا تصور برادة للرواية وهي العلامة الفارقة بين واقع الحدث والفعل الكتابة والمتخيل "وما يجري حول الشكل الروائي يخضع كثيرا لمسألة الذاكرة وكيف نغشي علاقتنا بالذاكرة، كيف يمكن أن نتخيل مجموعة من الأحداث التي مررنا ونتملكه من جديد عبر إيجاد شكل مناسب لها"[2].

لعبة السرد في حيوات متجاورة:

1. **النص الموازي:** يتكئ نص حيوات متجاورة على نصوص تمهيدية توثق علاقة ملتبسة، أرادها المؤلف السارد/الراوي أن تجمعه بقارئه، الذي بدوره يقف من هذه النصوص الموازية مشدوها على مواربة أرادها الراوي(فيما يبدو) أن تكون محسومة قبلا بهذا العنوان: السرد – المسرود له.

• – لا يخفى هنا، إشارات تحيل علىعبد الكبير الخطيب، وبالتالي فحظوره يشكل خلفية معرفية لبرادة ما جعلنا نخصص له مع مالك بن نبي حيزّا هاما في عملية التأصيل لفعل التداول مغاربيا.

1– محمد برادة، لعبتي السردية وسيلة للتحريض حوار أجراه أحمد نجيم 24 فبراير 2009 (إيلاف يومية الكترونية لندن 24 مايو 2001).

2– محمد برادة، الكتابة معضلة والقراءة عقيدة، اليوم الدراسي حول رواية ج .م حيوات متجاوة جريدة الاتحاد الاشتراكي (الموقع الإلكتروني).

يبدأ النص بتوقيع يحمل اسما أكثر مواربة "كاتب سها البال عن اسمه، وكأن الكاتب وهو الفاعل الذي يتصدر أفعال الكلام داخل النص يهيب بالفعل الذي ينجزه أو الذي كلف بإنجازه وهو عمل يدرك مدى خطورته، فالاسم لا يهم لأنّ الكاتب هنا يعقد حضوره أو تكليفه بمعايشة الأحداث والشخصيات التي يقوم بسردها، فهو جزء من هذا المشهد العام، يقول فيصل دراج: «...لم يعط الناقد الاستهلال عنوانا اكتفى بجملة ما كرة معابثة: "كاتب سها البال عن اسمه" الذي يمكن أن يكون برادة نفسه..يتخفى الكاتب وراء السارد بحثا عن قول أكثر حرية وهروبا من معيدة الحقيقة»[1]. إنه الزمن إذا كان من توثيق مشخص فهو وحده ما ينبغي أن يشار إليه بالاسم والصفة، الحدث في يوم كذا، الساعة من السنة كذا وكذا، الأفعال من إنجاز شخصيات بزمن كذا ... فالكاتب يعقد مع الزمن (القطار) رؤياه المتعلقة بالأحداث والأشخاص انطلاقا من فعل الكتابة، "...حيث يستقر في مقصورات مجاورة رجال ونساء وأطفال كانوا يسافرون في نفس اللحظة، بتواز مع القطار الذي أركبه ميمين وجهات مختلفة كان يمكن أن تكون هذه القاطرة التي أركبها هي تلك التي أراها تمرق هادرة بعكس اتجاه قاطرتي"[2]، هل يريد الكاتب أن يكون "عالما" بكل شيء؟ بالتأكيد أن حضوره هذا ليس كذلك، فهو من سها البال عن اسمه، بل إن الزمن وحده من أوجب حضوره في اللحظة المناسبة "من يدري؟ لعلني أنا كنت سأكون صاحب ذلك الوجه الأسمر المدور المجعّد، للكهل الذي تطالعني ملامحه عبر زجاج المقصورة المارقة؟ أو لعلني كنت سأكون تلك المرأة السوداء التي تطل من نافذة القطار الآخر؟"[3]، كل متروك للزمن فليس للكتابة أو كاتبها إلا ما قد سطّره الزمن "ما من أحد متأكد أنه يركب القطار الذي يلائمه، أقصد القطار الذي يستهويه..." [4].

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي (جريدة السفير) (الموقع الإلكتروني).

2 – محمد برادة، حيوات متجاورة نشر الفنك، الدار البيضاء، 2009م، ص: 04.

3 – محمد برادة، حيوات متجاورة نشر الفنك، ص ن.

4 – المصدر نفسه، ص: ن

ب. عتبة النص أو على عتبة النص:

موراربة النص تزداد غموضا، عندما يربكنا عنوان النص الموازي الثاني، فعلى عتبة النص نقرأ حيرة الراوي وبالتالي حيرة الكاتب، تساؤل عن العتبة التي سيؤنث كليهما حكيّه فالعتبة التي ينبغي أن تؤدي إلى بداية أو مرجع نجدها ملتبسة مع هذا المرجع، الذي أوكل إلى فعل الحكي"في البدء تطالعنا حيرة الراوي، الذي لا يعرف كيف يشرع في حكي الرواية التي تجمعت خيوطها لديه من خلال معاشرة بعض شخوصها، وملاحظة ظاهرات وسلوكات تكرّرت أمامه... هذه مسالة معروفة عند كل من جرّب أن يحكي للآخرين: إنه يختار من أين يبدأ وكيف يبتعث الشخوص من مخدع الذاكرة والتخييل غالبا ما ينجر إلى حكي ما له علاقة بازمنة مضت، طالت أو قصرت مساقتها، ولعله يفعل ذلك تطلعا إلى استرجاع أقساط من تلك الديمومة التي أشعلت وهجا في دخيلته ووطدت وثاقته بالحياة"[1]، إضافة إلى ما يشكله ضمير المتكلم وضمير الغائب المتحدث عنه وهو الراوي (وإن كان الكاتب سيظمر بعد ذلك راو ثان يلتبس بالأول) فالعلاقة تلتبس في هذا النص لمعرفة من يحكي، ويبدو ذلك جليا من خلال صيغة السارد المسرود له المشار إليها في النص الموازي ولكي يُخرج القارئ من هذا الالتباس، يحاول أن يصنف هذا الدور مع مسافة موارية (أو ميثاق) تبدأ ب "وأظن" مع الإحالة إلى الكاتب ب"أن هذا الكاتب فهو يعتبر نفسه راو وهو يريد من الكاتب أن يقوم بفعل الحكي عنه "وأظن أن هذا الكاتب الذي يتخفى وراء سارد لا يفعل ذلك استجابة لحيلة فنية بل هو يشعر في قرارة نفسه أن وجوه تحقق السرد متعددة وأن عنصر الزمن ملتبس، زارع للارتباك وأحيانا يزين ما يظن أنه أقرب إلى الحقيقة"[2].

إنّ ضمير المتكلم الذي يحيل على "أنا" ونون الضمير الدالة على نسبة الأفعال والمسافة التي يضعها أمام أحكامه، التي يريد من خلالها إشراك المتلقي في حديثه "تطالعنا" و"أظن" الإشارة التعينية أن هذا الكاتب، وتكرار "إن" للتوكيد أيضا ضمنيا على

1 – محمد برادة، حيوات متجاورة نشر الفنك، ص: 05.

2 – المصدر نفسه، ص: 05.

أفعال الكلام لتعيين الأحكام والمواقف، المتوافقة معها فإنها في الوقت نفسه تحرز مواقفا محايدة ملتبسة لهذه "الأنا" قد تكون –في نظرنا– تؤدي دورا واحدا يجمع الكاتب والراوي في شخص واحد، يريد أن يضع نفسه في مسافة بين كونه راويا وكونه كتابا ولعل الفقرة الأخيرة توحي بذلك "...إن الكاتب يواجه بالختم بكارة أحداث تحفها غشاوة تصيب الرؤية وتعتم الوضوح، وكل هذا معروف ليس عند الروائيين وحسب بل أيضا عند القراء الذين تحملهم المحكيات على مساءلة الأحداث والمواقف من منظور وعلاقتها بالزمن"[1].

تضيق المسافة عندما يحاول "أنا" الخطاب أن يستوقف القارئ على هويته وإمكانية لجوء الكاتب إلى سارد–وبما هي لعبة يمارسها الكاتب/السارد– من خلال تنظيره ليحاجج عن دوره ككاتب وسارد "غير أن ما قد يستوقف القارئ في مطلع هذا النص، هو الاستفسار عن هذا يفتتح الكلام متحدثا عن ضرورة لجوء الكاتب إلى سارد يتولى الرواية من هو؟ من أنا؟"[2].

يبدو جليا ما تؤديه أفعال الكلام في هذه الأسطر (قد..هذ.. عن هذ...الذي) إضافة إلى أفعال فاعلها مجهول يستوقف القارئ (عن هذا الذي يفتتح الكلام...) ينتهي بحكم يشير إلى إجابة ليست واضحة "أسارع إلى القول بأنني لست الكاتب" المفترض أو على الأصح لسته تماما، وإنما أنا أقرب إلى "السارد– المسرود له..." [3].

عدا الإشارات الفعلية فإن الموقف "بأنني لست الكاتب المفترض" بمعنى إذا لم يكن ذلك الكاتب الذي أوعز السارد حكي "الرواية" فهو كاتب من نوع آخر "أو على الأصح لسته تماما" وإنما أنا أقرب إلى السارد –المسرود له أي السارد الذي حكى على سارد آخر ثم سمع حكيه على لسان هذا السارد في مقام ما مثلما أوضحه "أي أشبه ما أكون يوضع ذلك الذي يجد نفسه في "أمسية سمر مع أصدقاء يتولى أحدهم خلالها الحكي على خصال، وأفعال أو غرائب شخص بين الحضور، مستعملا ضمير الغائب والشخص يستمع مبتسما

1– محمد برادة، حيوات متجاورة نشر الفنك، ص: 05

2– المصدر نفسه، ص: 06.

3– المصدر نفسه، ص: 06.

أو متحطبا...هكذا يجد سي عبد الرزاق نفسه [الشخص الذي حكى لسارد الثاني] يستمع إلى أشياء تتصل به وسردها شخص أمامه، من دون أن يعرف كيف يتصرف: هل يتولى تصحيح ما يسرده الصديق أو تعديله؟ أم يكتفي به موافقا وقد انتقل من سارد مفترض إلى مسرود له[1].

وضعية السارد–والمسرود له إذن هي ما يحيل عليها الكاتب وهو يقتص حضوره مسبقا لدى القارئ ولكن لهذا الحضور–فيما يبدو ومقامات وسياقات شواهد وامثلة غير المثال الذي اختاره الكاتب/السارد فلربما يكون الأمر انتقال مقامي بدأ كحكي لحدث اختمر في الذاكرة ليعاد حكيه كتابة بمعنى أنه الكاتب/السارد أي سارد ومسرود له، فصل وجمع بينهما مقام واحد هو الزمن إن فعل الزمن هو وحده من أنتج هذه الوضعية سارد–مسرود له "أنا إذن وضع السارد المسرود له أي كنت في موقع من عاشر وشاهد ثم اختزن في ذاكرته وتخيّل محكيات ثم سرّبها إلى سارد "استولى" عليها وتعلق بها وأخذ يسردها في حضوري فلم أعد أستطيع أن أعترض او أحتج أو أكذب...بطبيعة الحال أستطيع أن أنازع السارد وأكتب النص بطريقه مغايرة في السرد وترتيب الأحداث لكن ذلك سيفضي إلى شيء واحد، وهو الآن غير متبلور الآن في مخيلتي"[2]، إنّ السارد هنا ما هو إلا الكاتب وما السارد إلا المسرود له وما تبلور الحكي من وضع السارد إلى المسرود له إلا تبلور للزمن تبلور يبقى مشروعا في المخيلة ليس الآن وإنما عند انعقاد سياق زمني معين.

إن هذا التبلور موقوف بسياق الزمن فهو بيان السارد حين يبادر حكي ما التصق بالذاكرة وهو متعلق بسياق متعال ينسحب بحكي يتجاوز الذاكرة ويدنو بما هو متخيل "لذلك اكتفى بهذه الصيغة التي بادر السارد إلى إنجازها مقتنعا بأن ما يتبقى في النهاية هو النص الروائي الذي ينتقل من كينونة المطلق إلى النص الكائن: أي حكايات وتأملات وتخيلات تمزج عناصر لعلها متنافرة في البدء، إلا أنها سرعان ما تلتئم وتتقارب حلقاتها

1– محمد برادة، حيوات متجاورة، ص: 06.

2– المصدر نفسه، ص: 06.

لتوحي بفضاء مستقل يستدرجنا إلى أن نرتاده بحثا عن ما نريده أن يكون غير مألوف ولا خاضع للمنطق المعتاد..." [1].

يبدو انها صيغة محكمة ومنظور يطرح جديدا وجدة في تداول فعل الحكي في منظوره التثبيري وهو يتدرج عبر سنن حكائية من الحكي الذاتي أو السير الذاتي إلى المتخيل الذاتي ويبدو أن الكاتب (محمد برادة) قد وفق كثيرا في ممارسة جوانب منه في هذا النص، من خلال صيغة السارد–المسرود له "لأني بدوري أغوص في متاهات التخييل والافتراض متلهفا على ما يبدو وقابلا أكثر من تحقق ووجود، وأظن أن عدم الاكتمال في البدء هو ما يغريني بمتابعة السارد في خطوته وتحايلاته لاجتذاب القارئ، دائما هناك نصيب للعب والجري وراء متعة تنشلنا من المعاد المكرور"[2].

واستخدامه للعبة الضمائر المتكلم والغائب ساعد في ذلك "وأظن أنّ عدم الاكتمال في البدء هو ما يغريني بمتابعة السارد خطواته وتحايلات لاجتذاب القارئ"[3]، هذا القارئ الذي تستهويه متعة الحكي "...ومع ذلك قلت في نفسي قد لا يقنع القارئ بسارد واحد وقد يسلّيه أن يقارن بين ما أقوله أنا "السادر–المسرود له" وما يرويه السارد الذي لا مناص منه سواء اقترب من الحقيقة أو جنح إلى الباطل"[4].

عتبة ثانية موازية: توضيح من الراوي:

بين سيرة الكاتب ووقوفه على كونه (سارد–مسرود له) ومسافة بين زمنين زمن العمر أو السن المتقدمة أي الذاكرة وزمن توضيب وإعادة تشكيل هذا الزمن "أنا الآن أطل على أحداث فائتة ومخزونات ذاكرة وشخوص وأشياء من موقع زمني متأخر عن فترة الحدوث، لذلك سألجأ إلى نوع من الترتيب والتوضيب، بل وإعادة تخيل الأصل إلى استخلاصات تتلاءم مع ما تحصّل لديّ عبر مسافة عمري ومنذ أطلعني السارد–مسرود

1- محمد برادة، حيوات متجاورة، ص: 06.

2- المصدر نفسه، ص: 06.

3- المصدر نفسه، ص: 07.

4- المصدر نفسه، ص: 07.

له [الكاتب نفسه] على محكياته ومشروعه الروائي ... لكن، هل أستطيع أن أضع موضع تساؤل وما استخلصته وما عاشته شخصيات الرواية من مواقف؟"[1].

إذن هو مشروع روائي يستهدف تحررا تحرر الذاكرة وتحرر ساردها–المسرود له (الكاتب نفسه) "فأطلعني" ومن أطلع السارد–المسرود له هو عامل الزمن في الذاكرة لانّ هذا الحاضر–حاضر الحكي– هو ما أنار لمرحلة تخييلية جديدة ولهذا جاء التعبير متقطعا بإشارة استدراكية موحية، حتى وإن كان الفاعل زمن الحكي ساردا آخر فلا مجال للوقوف عند الحكي إشارة من قبل راوي معين وإنما الروائي هو قبل ذلك يعيش فيه الراوي وما يرويه ولهذا ربما يأخذ هذا الاستدراك هذا المعنى من قبل الكاتب "...لكن هل أستطيع أن أضع موضع تساؤل ما تستخلصه وما عاشته شخصيات الرواية من مواقف". بمعنى هل يستدعي الأمر راويا أو أيا كان ساردا– مسرودا له حتى أبحث واشعر بالشخصيات ومواقفها فالسن والعمر المتقدمة كفيلة بغربلة ذلك؛ أي مقاييس وأي مسافة كفيلة بفعل ذلك؛ أي نوع من الحياد أو القوة يكفل مرور هذا الطريق "أميل إلى الإقرار بانجلاء الأوهام وإلى رفض التبريرات، لأتمكن من أن أقترب من الصفحة البيضاء وأشرع في تدوين ما حكاه لي الروائي، متوخيا أن أسرده على طريقتي، غير أنني أجد أنّ موقفا جذريا من الماضي يعني أنني أضرب صفحا عن أشياء عاشتها الشخوص في غفلة أو من دون اكتمال الوعي المسائل الذي انطلق منه أنا اليوم..." [2]، الأمر إذن مرهون بالزمن إنه ما ينجزه "أنا اليوم"قد اجتمع فيه الروائي السارد أو السارد والمسرود له من الذاكرة إلى التخييل، إنه الزمن أو المفارقة التي تتداول من خلالها هذه الفعاليات "ثم إن ما يحيرني ويضع أمامي سدّا هو ذلك السؤال المتصل بالزمن، والذي حيّر من قبلي الآلاف وأنا لا أعني هنا لغزية الزمن وتجلياته وإمكانية قياسه، بل يشغلني أساسا تحديد موقع من يتكلم أو يسرد الزمن، من أي موقع ينجز ذلك؟ أين يوجد الروائي حين يلاحق أزمنة

1– محمد برادة، حيوات متجاورة، ص: 09.

2– المصدر نفسه، ص: ن.

متكلمين وفاعلين داخل فضاء روايته؟ وأين يوجد السارد"[1]، أسئلة كفيلة بان تجعل من الزمن طرحا متعاليا يجمع زمن فعل الحكي في صيغة متفاعلة بين الكاتب/السارد (سارد مسرود له).

الذاكرة والزمن ثنائية- للوجود وسيان لمقاربة الأفعال بين القوة والإنجاز بين تعالي الدال ومحمولاته داخل الذاكرة، وبين رهانه زمنيا فكذلك الحكي وهو ينطلق من استحضار الحدث كطاقة وقوة إلى تفعيلها فهما زمنيا "وما موقع الذاكرة في ملاحقة الزمن؟ هل يمكن الاطمئنان إلى سلامتها وصدقتها؟ أليس التذكر لصيقا بنوع من الجنون عندما تتراوح اللحظات الزمنية المستعادة بين حضور شبه ملموس، وتلاشي يزعزع كل يقين ليجعل العقل في مهب رياح الزوال"[2]، كيف تعالج هذه الثنائية عبر مقاييس أو مسافات من يحددها عندما يكون الكاتب/السادر (السارد-المسرود له) بين قوتين: كاتب وسارد (سارد ومسرود له) "استعرض كل هذه التساؤلات في ما يشبه الومض وأحس أنا الراوي كأنني آت من الدغل، أنظر ورائي فبتخاتل..."[3]، إذن هو راوي لكنه لا يستطيع أن يكون محايدا فالذاكرة لها حضور فيما يرويه عن نفسه أو غيره، إنها علاقة متشابكة، ربما هي الصدفة التي تصنع هذه المواقف صراع الذاكرة والزمن "أدرك أن الصدفة ربما هي التي قادتني إلى هذا الموقع، الذي يوهمني أن لديّ وعيا يشبه نارا متقدة تكاد تحرقني كلما فتحت باب الأسئلة الزمنية، شيء أقوى مني نابع من الأحشاء يجعلني أستولي على هذه المحكيات لأرتبها وانسق ما بين مفاصلها وأتطلع إلى الصورة التي ستبدي بها لي ولكم...ليس هناك من حاجز واق أو حاجب للضوء..."[4].

ثم هناك ملمحا قويا لهذه العلاقة الشائكة يشير إليها الكاتب وهو العلاقة التي يرويها عن صلته بالأب ودعوته التي لم تعد تكفي لفهم الزمن وفهم الحياة هي إشارة على هذه

1- محمد برادة، حيوات متجاورة، ص: 10.

2- المصدر نفسه، ص: ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- المصدر نفسه، ص: 10 – 11.

العلاقة الملتبسة التي تكفل للكاتب العلم بكل الأشياء المتعلقة بشخصياته، لم يعد لهذا الزمن وجود اليوم أو لم نعد نعيشه بالأحرى، حتى وإن كان نص حيوات متجاورة هو ما حكاه الأستاذ سميح، كشخص يمثل السارد فهو في الأخير شخص الكاتب في زمن غير زمن الكاتب (محمد برادة) (سارد مسرود له) أو الذاكرة "لأنني لا أتمالك نفسي عن طرح أسئلة أخرى وكأنني أنا أيضا عشت داخل تلك الأحداث..."(1).

أي ما يطرح الزمن من أسئلة على الذاكرة وهي أسئلة وأفعال وإشارات أو طلب ينتظر ردا "لكني لا أريد أن أغرقكم في هواجسي وحيرتي وأنا مجرد راو وسيط لذلك سألجم تساؤلاتي –ما استطعت– وأنتقل مباشرة إلى ما طلب إلي أن أسرده"(2)، وبما ينتظر الطلب أكثر من رد ولأن الأسئلة تنتظر أجوبة ولان ما يفسر أو يحكى أو يعبر عنه يبقى وجهة نظر تحت سقف متعال زمني، لكن المسألة مسألة ذاكرة وزمن ينازع حكي الآخر.

الاستهام أو لعبة المرجع:

يرى البعض أن التخييل الذاتي "هو ببساطة وضعية تلفظية (لنتخيل بأنني)، تكون إمكاناتها مثبتة في اقتصاد خطابي وحتى في ترتيب الخطاب ذاته"(3)، وضعية تلفظية (لنتخيل بأنني) تعكس الاستراتيجية التي يمارسها الحكي وهو موزع بين أدور متعددة في ذات واحدة وهي سنتخيل او تتوهم بتقمص كذا من دور في زمن واحد، وفي هذا الصدد يصف دوبروفسكي في هذا التداول المتعدد للحكي بالمراسيم التي تعكس محاربة الدور وصلته بالزمن ومن بين هذه المراسيم: المراسم الاسمية وهي لعبة يلجأ إليها الكاتب باستعارة أسماء وألقاب وكنى غير معروفة على غرار شخصية "الأستاذ سميح" في رواية "حيوات متجاورة لمحمد برادة".

1– محمد برادة، حيوات متجاورة، ص: 11.

2– المصدر نفسه، ص: 11.

3– ينظر: G. Genette, fiction et diction, Edition du Seuil, 1979,

الوظيفة الإسنادية:

وهي المراسيم التي اعتمدها الكاتب مرتبة ترتيبا محكما في كل دور، تريد أن تقتسم الأدوار لتعكس حيادية الكاتب في الظاهر وذلك بإسناد الأفعال الكلامية، إذ لا يخفى مدلولها في هذا السياق تقول: "نعيمة" كعنوان للمقطع يبدأ بتمهيد من قبل الراوي "قال الراوي" والسارد- المسرود له من مذكرات السارد -المسرود له، ثم يأتي دور نعيمة (الاسم كامل) لتقوم بدور الحكي "تقول نعيمة آيت لهنا" ونجد الترتيب نفسه في المقطع الثاني المتعلق بشخصية ولد هنية: ولد هنية يتكلم- قال الراوي من مذكرات السارد- المسرود له، ولد هنية يتكلم.

ثم الأمر نفسه مع شخصية الوراثي في المقطع الثالث "الوراثي يحاور" -قال الراوي من مذكرات السارد المسرود له الوراثي يحاور ثم يختم بمقطع معنون رسالة من نعيمة ثم في الأخير ينتهي العمل بمقاطع، أخيرا: عود على بدء أو: سيناريو حامل اللقب، ويتجلى توطأ الكاتب والسارد (قسمة عادلة) للسارد حرية التصنيف والتوزيع « الوقائع وتقنعه بالاستفادة مما تركه الكاتب بين يديه من مذكرات منقطعة من الكتابة وحكايات واقعية أو مختلفة»[1].

لا يخفي أننا أمام وضعية إسنادية حاول أن يمهد لها الكاتب من خلال ما دعاه السارد المسرود له ثم إنّ هذا الوضع مسند إلى تداول تعبيري جديد (سير ذاتي، تخييل ذاتي) وبالتالي رغم ما يبديه ظاهر الترتيب من تقاسم الأدوار وحيادية كل دور في كل مقطع إضافة إلى دلالة الأفعال التي تنسب الحكي لأصحابها "تقول" "قال" "من مذكرات.." يتكلم، قال.. من مذكرات، يحاور، قال.. من مذكرات..." بمعنى أن بين من يقول ويتكلم ويحاور حالات نفسية تعكس لحظات زمنية محددة، يستطيع فيها الإنسان أن يعبر تلقائيا يقول أو يتكلم أو يحاور وبالتالي هي مسيرة زمن يصل فيها الإنسان عند لحظة البوح أو التطهير وحتى الميثاق السردي الذي يوحي بهذا التراتب من الشخصية إلى قول الراوي

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي (جريدة السفير الموقع الإلكتروني)

والاستناد إلى مذكرة السارد المسرود له هو في الأخير يريد أن يشحن هذه اللحظة الزمنية بكل التفاصيل[1]، ثم يوحي الترتيب بالواجهة إسناد القول إلى الشخصية ثم إسناد الصفحة الموالية بنص موازي أقوال مقتبسة ثم قول الراوي ثم السارد المسرود له ثم في الأخير قول الشخصية في الأخير ما هي الإلعبة يمارسها الكاتب زمنيا نستطيع أن نرتب هذه الأدوار بمايلي: قال الراوي (الذاكرة) من مذكرات السارد والمسرود له (الزمن أو الإثارة الزمنية) ثم الإيهام في الأخير بما صدر عن الشخصية من أفعال الحكي.

العتبة الأولى:

يبدأ المقطع باقتباس يحيل على عمل أدبي أو فلسفي مترجم عن لغة أخرى إلى اللغة الفرنسية ليترجم إلى العربية من قبل الكاتب/الراوي فهو نص موازي يتماهى معه هذا الأخير ليسند فكرة ما تجعلنا نتساءل عن العلاقة المفترضة بين هذه الفكرة والكاتب الراوي أو بينها وعنوان المقطع الأول: "تقول نعيمة" فإسناد هذا النص يحيلنا إلى إنجاز الحكي ومجره، يعكس النص المقتبس فكرة الزمن وكيف يمضي، وهذا المضي له أحوال مختلفة متراتبة بين البشر أو أنه "يحدث ألا ينقضي تماما وأن يبقى هناك متجمدا"، فهناك زمن الكون الكرونولوجي وزمن البشر الذي يمضي أو لا يمضي ف "كل واحد ينفعل داخله حسب إيقاعه الخاص".

العتبة الثانية:

يصرّ الكاتب/الراوي هنا على جهة من التوكيد وهي وضعيته إذ يمارس الحكي بإسناد الحكي أولا إلى "قال الراوي" لنفسه ثم يطلعنا على ميثاق سردي يوجه الحكي وهو شخصية الأستاذ سميح مع توكيد الإشارة بوظيفته (السارد- المسرود له) وشخصية ولد هنية التي تعرّف عليها الأستاذ سميح مع نعيمة وكأن هذه العتبة تعطي لنا فكرة أن إصرار الراوي على عقد نوع من الميثاق مع القارئ في تفاصيل لم تكن معروفة من قبل والزمن وحده كفيل بربط هذه التفاصيل مع بعضها ولهذا قدم لنا هذا العقد الزمني ليبدي مصداقيته

---

1 – ينظر: فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 07 – 09- 10- 11.

أي وضعيته كراوي محايد اتجاه ما روي له وهو يبحث عما يصل بين هذه المرويات –على الأقل– فيما يجمع بين شخصيات الرواية، هذه العلاقات التي تظل في خاتمة "...المنطقة المنسية –الحاضرة التي تنبثق منها، في لحظات الخلود والارتداد إلى الأعماق..."[1].

ثم يطالعنا الراوي وهو يحكي انطلاقا من الذاكرة لقاء الأستاذ سميح بنعيمة أيت لهنا مضيفة طيران وتفاصيل هذا اللقاء التي اجتمعت في زمن "رحلة ورواية" إذ لا يخفى مدلولهما الزمني هنا.

العتبة الثالثة:

تستند العتبة الثانية إلى عتبة ثالثة، الأولى زمنيا تعبر عن لحظة الحكي الراهنة ويتولاها في زمن الحاضر الراوي ثم لحظة الحكي انطلاقا من مذكرات السارد–المسرود له وتطلعنا تفاصيل لم يشر إليها الراوي وهي تعكس فعلا زمنين متباعدين ففي حكي من مذكرات السارد والمسرود له" نقف على تفاصيل هامة إسنادية: توثيق زمن معين، الحكي بضمير المتكلم "أنا" الصدفة كانت سببا لهذا اللقاء، بينما التركيز على الرحلة والرواية، التركيز على وصف مهنة مضيفة طيران ومالها من دلالة كمادة للحكي وعلى من يمارس هذا الفعل (الراوي)، الرواية (وهي رواية بوليسية تحديدا) و"إغفائته" سببا لهذه العلاقة أي أن زمن الإغفاءة (الذاكرة ربما) واستيفاضة زمن لم يكن معروفا متروكا للصدف وهو ما شكل فعل الحكي (السارد المسرود له) ثم هذه العلاقة بالجسد المحتفى به "الشكل" شكل الحكي أي النص وكتابته، فيبدوا أن نعيمة آيت لهنا (دلالة الاسم) هي شهرزاد الحكي والنص والجسد بالنسبة (للسارد– المسرود له) نعيمة بالنسبة (للسارد– المسرود له) مشروع جديد لخلخلة الموازين وعيش تجربة جديدة والنظر إلى الحياة في شكلها الواقعي أو بالأحرى المعاش، أن نشارك الحياة بما فيها وأن نحكي عنها كما هي في جمالها الرحب القاسي وأن نتمثلها كلغة وكتابة "ما كان لمثل هذه الأسئلة أن تشغلني لولا أنني

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 17.

كنت في "حالة اكتفاء" انتشاء من خلال علاقتي بنعيمة آيت لهنا، غير أنني كنت أيضا منشغل البال، بملاحظات تتجمع على مهل عبر مراقبتي لما يجري حولي وعبر ما يستوقفني في قراءتي"[1].

وبالتالي يكون ميثاق (السارد والمسرود له) مع نعيمة بعد أن تختمر الفكرة "كالعادة تركت الفرضية تختمر وأنا أعاود تقليبها بين الفينة والأخرى، مستعينا بما يصادفني في الحياة اليومية وذات مساء وأنا أفكر في نعيمة بعد عشر سنوات من الصداقة والعلاقات الملتبسة تساءلت عن الأفق المتعالي الذي يسندها في خضمّ حياة تعيشها بجرأة وتكون أحيانا محفوفة بالمخاطر، كما استنتجت من بعض ما حكته لي.."[2]، بمعنى أن بلورة الفكرة كفرضية بعد مدة من الاختمار (الذاكرة) إلى لحظة التساؤل والحيرة وذات مساء..." تساءل عن الأفق الميعالي فزمن تحرر الفكرة "من ثم جاءتني فكرة أن أطلب منها أن تحكي لي لحظات الأساسية في حياتها أسجلها بصوتها، فقد تسعفني على متابعة التأمل في أسئلة طالما حيرتني، خاصة عندما أسعى إلى رسم ملامح شخوص روائية تبدو غائصة في ركام من الواقع والمغامرات"[3]، ثم جاء الميثاق مع الراوي وتفاصيل هذا الميثاق الذي حدد الأدوار "ترددت نعيمة قبل أن تجيبني ضاحكة: ومن أدرك أنني لن أبتدع حياة أخرى أحكيها لك بدلا من ما عشته؟ قلت لها إن ذلك أيضا سيكون ممتعا ومفيدا لي والصورة التي تتخيلينها لك تشمل ملامح وشذرات من أشياء كان يمكن أن نعيشها؟ قالت عندئذ مشتملة، المهم أنت باغي تكتب رواية على حسابي، لا أبدا رددت، أنا بحاجة إلى مسار حيوات قد يعينني على أن أحدد موقعا لحياتي وسط خضمّ متلاطم وأخاديد ممعنة في التقاطع، تأكدي أنني لن أستعمل ما تحكينه في التشهير أو النمنمة وأظن

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 21.

2 – المصدر نفسه، ص: 21.

3 – المصدر نفسه، ص: 21 – 22.

أنك "ستستمتعين" بهذه الرحلة الاستيعادية، وإذا وجدت أنها لا "تسليك" نتوقف عن متابعتها"[1].

عقد بين شهريار يبحث عن الحياة أو فهم لها على الأقل وهو ما سيتأثر شهرزاد (نعيمة) حتى وهي تعلن موافقتها على هذا تجيب بلغة خاصة "...تكتب رواية على حسابي" رواية يعيشها هو أيضا لكن يتعهد لها أن تستمع بهذا العمل ويكون هو ممتعا ومفيدا له، وينتهي الحكي مجرد أن ينحرف الحكي عن مساره "وإذا وجدت أنها لا تسليك نتوقف عن متابعتها".

العتبة الرابعة: تقول نعيمة آيت لهنا:

تتقلد نعيمة آيت لهنا الحكي عن نفسها، حكي عن الزمن والذاكرة "أنا أيضا أتكئ على أشياء وعادات وعلاقات قد تضحك إلا أنني أحتاج إليها لأستمر أقصد لأحافظ على نوع من الانسجام مع محيطي وأتعلم كيف أتقبل تقلبات العمر...زمن يجري ويباغتنا"[2]، على تقلب الأحوال من خلال الإشارات الكلامية "..." يا حصرة الآن أنا أعمل في البنك الوطني للإنماء الاقتصادية وغدا لا أعرف أين سأكون"[3].

الحكي عن الزمن، زمن قد مضى له ودائعه داخل مخزون الذاكرة قد يبقى كذلك أو يمارس سلطانه على الحياة بالنسبة لنعيمة "...لكنني غير مقتنعة" مثلك بوجود خيط رابط بين مراحل عمرنا...لذلك لا أريد منك أن تخلص الدوافع التي توجه ملكي إذ كثيرا ما فعلت أشياء متناقضة متضادة[4]، مع الإشارة إلى اتساع إسناد الأفعال لضمائر منفصلة ذات دلالة ربما عن إرادة الفعل أو مجازيته "الآن أنا، أعمل، أنت تريدني... أنا ولدت في أزرو..." ذاكرة ترسمها خيوط الطفولة وتربيه البيت وتعلّق بالجسد وبالمكان أيضا مكان الولادة البيت (أزرو، الدار البيضاء) "أنا ولدت في أزرو..طفولة سعيدة ملأت ذاكرتي

---

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 22.

2 – المصدر نفسه، ص: 23.

3 – المصدر نفسه، ص: 23.

4 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 23.

بخضرة أشجار الصنوبر.." "طفولتي في أزرو نقطة تظل محتفظة بحظور مشع يجتذبني إلى إشعاعه من حين لآخر فاستسلم الاستعادة مشاهده دون ترتيب".

زمن يحتفي بالشباب (زمن الوظيفة)"...أحيانا أزور بعض احتفت أمي بصداقاتهم لكنني لا أتكلم كثيرا خلال الزيارة ويستغرقني التأمل والافتتان بمرابع الطفولة..." استقلال عن الطفولة والمدينة واستقلال الجسد بالدار البيضاء، والعلاقات المثيرة والشائكة في التي تعكس كل صور الصراع المادي والثقافي وانعكاسه على القيم والسلوك الاجتماعي والمدني تتقاسم الأم نعيمة هذه الأجواء وتبدو ساكنة وراضية ثم مشجعة لمسار نعيمة بعد أن ترمّلت وتعقد على زمن جديد من أزرو إلى الدار البيضاء"من المألوف إلى المسجد من المحدود في فضاء أزرو إلى المتسع المبهر اللامتوقع في الدار البيضاء" هو زمن له أسبابه تنقل إلى قضاء آخر، ترمل الأم، والصدفة ربما اجتمعت "صدفة راجحة على كل الاحتمالات" المدنية والثقافة زمن جديد يجعل من الصدفة أو من أسبابها متحققا أمرا واردا ومشروعا، لقاء كمال وأسرته "لا أستطيع ان اجزم إذا كان ما عشته مع كمال تنطبق عليه صفة الحب، مع التجربة تتعدد الصفات والتحديدات"[1]، ذاكرة تتساوق مفاهيمها مع الزمن، وزمن النجاح يضع تجارب جديدة تتراجع الذاكرة والمخزون اللاشعوري يفصح عن نفسه "النجاح في الباكلوريا..." وتختلف بالتالي الرؤى وتتغير ملامح العلاقات "...ولم يفتأ كمال يلح على أن تستمر علاقتنا وأن أزوره حين أعرج على باريس ضمن مسار رحلات العمل لكنني كنت أضمن أن العلاقة لن تظل كما كانت وأن كل واحد منا مقبل على ارتياد أصقاع أخرى"[2].

الجسد يتآلف مع الداخل والداخل خزان بتجارب يشكل كل منهما جمال الحركة أو الفعل بين محفزات المضمون وتداعي الشكل له وهذا ما يجمع أي فعل ناجح ورهانه زمني أيضا "...إن رحابة الحياة أمامي تستحثني لكي لا أهمل اللذة التي تضاعف استمتاعي خلال فترة الشباب...أعلم أن الرغبة لا تجد بساطا مفروشا أمامها ولا حد ما

1 – المصدر نفسه، ص: 29.

2 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 29.

يتحثون لتلبية التشبيهات، لكنني أعتبر نفسي محظوظة بهذه العلاقة التي نشأت بيني وبين جسدي منذ البداية وسندت ظهرت في ما عشته من مغامرات لم تكن تحلو من مخاطر"[1]، هي الصدفة والحظ دون أسباب مسبقة، هي من تبدع علاقة الشكل بالفكرة والزمن كفيل بالحكم على هذه التجارب المسألة مسألة انعتاق "هكذا فهمت ممارسة حريتي انطلاقا من رغائب جسدي في نطاق يحفظ وهم الاختيار واستكشاف المجهول عبر ما يتيح لي جمال ولباقي وذكائي الاجتماعي"[2].

يشكل الجسد –في نظرنا– أيقونة تعبر عن فكرة الاحتواء وكل ما يمكن أن يكون وسيلة (شكلا) لهذا الاحتواء وتعدد صفات الجمال انطلاقا من الإثارة والمتعة ربما يريد محمد برادة من خلال احتفاءه بالجسد في شخص نعيمة آيت لهنا البحث عن مغامرة الكتابة والسياق الذي يحتوي هذه المغامرة انطلاقا من الجسد وما يمثله على صعيد تعزيز هذه العلاقة في الوجود ولفهم هذا العلاقة ينبغي أن نفهمها انطلاقا من العلاقة التي تشكلها صور التفاعل الجسدي بين المدنس والمقدس كيف أن الجسد يعيش ويتعايش مع هذه العلاقة ولعل –مجرد تضمين– أن محمد برادة استفاد من بعض التنظيرات المتعلقة بهذا المجال (لذة النص رولان بارت) إضافة إلى تجاربه الخاصة (الذكاء الاجتماعي) وهو ما يعبر حضوره اللافت لدى محمد برادة في نصوصه ليؤكد مدى استعابه للنظم والقيم وما يشكلها ما يجعلها سارية، ربما هو البحث عن أنساق تجمع الثقافية بما هو واقعي وبالتالي ابتداع أشكال تعبير معايشة تحاكي الواقع بطريقتها وهو سبب الاهتمام بالجسد والاحتفاء به في هذا النص ونصوص أخرى لهذا الكاتب.

فالإشارات واضحة وربما إشارة عن اسم نعيمة آيت لهنا قرينة بالبحث عن هذه المتعة واللذة غير المحققة، التي تحتوي "النعمة والهنا"، كيف يكون الجسد (الشكل) سبيلا لصناعة الاسم ونسيج لهذه العلاقات، ربما هي رحلة الكاتب ومغامرات الكتابة وما يتلقاه من صعوبات.

---

1 – المصدر نفسه، 29 – 30.

2 – المصدر نفسه، ص: 30.

اختيار مهنة مضيفة طائرة لها مغزى داخل الرواية والمكان أيضا، فمكان الإقامة باريس له دلالة: صناعة الاسم والشهرة من الخارج، شقة في شارع غاندي (رمز الطموح)، تغير حياة الأم بالاهتمام بشكلها ربما هو موقف من الماضي والمطالبة بثورة تجديد هذا الشكل "كنت مدفوعة أكثر بتعليق بالحياة وحرصي على أن أشرك أمي معي في نمط العيش الذي اخترته، كنت محتاجة إلى أم متواطئة معي، لا مجرد ينبوع للحنان والدعوات بالهداية والتوفيق"[1].

الذكاء الاجتماعي هو ما يكون رهان نجاح أو إفلاس أي مغامرة هو رهان من أدرك جيدا الواقع وعايشه بتفاصيله.

في كل هذه التفاصيل نجد السارد–المسرود له، لا يقاطع الحكي تتخلل هذا الفعل تفاصيل مبهرة، السارد والمسرود له، يمارس الكتابة ويريد أن يغامر هو أيضا في الكتابة هاهو يستمع وينصت "تسألني عن المناخ الحميمي...كما تعلم" "كيف أقرب إلى ذهنك ذلك المناخ؟" "لم أقل لك..." "الليلة التي أحكي لك عنها" وهو مشدوها إلا في موقف واحد يتقاطع فيه حكي نعيمة[2]، "لا أوافقك يا عزيزي سميح على استغرابك" "وقد تبتسم من ما سأقوله لك" "أنت الذي قلت لي قولا لكاتب يعجبك...".

المحتوى بضع الشكل ويسيره، تروي نعيمة أن سلاحها لتحقيق المتعة هو الشكل ومخزونها مع اعترافها بالضعف "...فأنا كنت مدركة منذ التحاقي بشركة الطيران والاحتكاك بالناس أن مؤهلاتي هشّة، ليس لها ثقل أمام مراكز الجاه والسلطة وجدتني أستنجد لا شعوريا بمخزوني من الروايات التي قرأتها على جانب اعتمادي على الجمال والذكاء والحذر في كثير من الأحيان كنت ألجأ إلى المقاربة بين شخوص روائية ونماذج بشرية أصادفها في محيط العمل أو نسخة المغامرات طبعا في ذلك نوع من التسلية، إلا

1 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 31.

2 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 36.

أنه أيضا جبرني إلى محاولة فهم الظاهرات السلوكية والخروج من التشخيص إلى التجريد"[1].

أدوار وعلاقات في الحياة تتصارع حكيا "...لأحدد موقعي في خارطة ممتدة تتواشج داخلها وقائع المعيش بأهداف شخوص الروايات"[2]، «أنت عرفت كيف تستتدرجني وتوهمني بأنني أشارك إذ أحكي لك في كتابة رواية قد تمنح من يقرؤها بعض ما منحتني إياه قراءتي»[3]، على هذا النحو كنت أمزج بين ما ألتقطه في الحياة من أحداث وشخصيات وأخبار وما تختزنه الذاكرة من مشاهد وفضاءات وشخوص روائية"[4].

ثم عامل الزمن "ثم إن انصرام أربعين سنة من حياتي ليس بالشيء الهيّن، عمر يثقل الكاهن ويدفعني إلى أن أتوقف لأستعيد ما فعله في الزمان وكيف أتحايل لأخفي بصماته..."[5].

حضور القارئ بطريقة أو بأخرى له منظور فاللذة والمنفعة لهما حضور بكل ذي صلة لإيقاع الآخر "هذه عدتي التي لا أتخلى عنها في كل مغامرة أعيشها وأنا أعرف أن هذا الحرص من جانبي لا يكتفي لإثبات اللذة على الصورة التي كونتها في مخيلتي عنها، إذ كثيرا ما يكون الشريك لا يمتلك نفس تصوري عن اللذة، ومع ذلك أسعى إلى اجتذاب إلى طقوس لذتي، متحملة نزوات جسده مهما كانت تحمل من إهانة لجسدي، ليشعر معي لذة مغايرة"[6].

لهذه المغامرة زمن وامتحان، إنكفاء التجربة ومحاولة الاستفادة منها بزواج نعيمة (الكوكبي) والاستقرار وانتقالها من مضيفة إلى سكرتيرة فوق العادة بالبنك، يضيف الأفق،

---

1 – المصدر نفسه، ص: 37 – 38.

2 – المصدر نفسه، ص: 38.

3 – المصدر نفسه، ص: ن

4 – المصدر نفسه، ص: 39.

5 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 39.

6 – المصدر نفسه، ص: 40.

مع بوادر الفشل، المغامرة والزمن المفتوح على حيزين وشكلين ونسقين ثقافيين واجتماعيتين يجمع شخصية "ولد هنية" وعبد الموجود الوراثي والوسيط فندق شهرزاد وبار الأمنية الذي يديره الشريف، إذ لا يخفى دلالة هذه الوسائط (فندق شهرزاد الفندق المنفتح على تعدد الثقافات المدنية، فشهرزاد (الحكي والسمر) وبار الأمنية (المحسوس المجرد) تجربة البوح والأماني، مشروع في الأفق وشكل في بداية التبلور مع المستجدات "...لكن لن أحدثك الآن عن هذا المشروع، فهو في بداياته وليس من مصلحتك أن أحدثك الآن عنه"[1]، أشكال وتداولات جديدة (سهرة الوراثي): "وجدت المشهد غريبا بعض الشيء لأنّ انتقال الوارثي من حال إلى حال كان يضعني أمام مفارقات مسلية ويرضي شيئا من غروري وأنا في صحبة شخصية اسمها لها رنين وطنيين..."[2]، انتهاء اللقاء دون عودة "... لانّ مناخ الكهولة وعودة الشيخ إلى صباه والمتآمرين الهاوين للبص وتنزيه البصر لم يكن ليجتذبني كثيرا لأنني وهذا هو الأهم كنت أخطو خطوات أولى نحو مشروع بعيد عن تلك الأجواء"[3].

حكي هذه المغامرات بهذا الشكل لا يحتاج إلى ترتيب فهي مرتبة بطريقة ما وتلقيها يبتغي مسارا هو الكتابة ولحظة الحكي التي تتشكل انطلاقا من الكتابة عندما تغدوا الكتابة فتنة (فتنة السرد) ومتعة "ماذا فعل؟ أقصد كيف أواجه هذا المأزق الذي اكتشفه بعد التجربة"؟[4] بالمقابل تتسأل نعيمة "هل نستطيع دوما أن نتفهم الأسباب الكامنة وراء انعطافتنا أثناء سيرنا على دروب الحياة"[5].

لكن هناك إحساس داخلي، لون أو طيف يجعل مسألة الاقتناع بهذا الدور أو ذاك يقترن باللّذة أو متعة الحياة عموما وهو ما يقدمه الحكي (البوح) دون مقدمات، شعور وبوح صادق هو ما يشكل نوع المتعة "لكن ما لم أفعله، لأنني لا أستطيع هو رسم اللون

1 – المصدر نفسه، ص: 45.

2 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 47.

3 – المصدر نفسه، ص: 48.

4 – المصدر نفسه، ص: 49.

5 – المصدر نفسه، ص: 50.

الذي كان ينبعث من الناس والأمكنة هي ألوان تتباين حسب الفضاءات التي تنفلت بينها: ازرو البيضاء، الرباط طنجة، ثم العواصم التي زرتها خلال عملي في الطيران: مدريد، باريس بروكسل، نيويورك، لندن، برلين..." [1].

يتكفل السارد المسرود له تخيل تلك التفاصيل وانعكاس هذا اللون "اللون المائز" الموسوم في الذاكرة "استحضار اللون المائز هو المقياس الذي أستعيض به عبر السنوات، غير أن الذاكرة لا تحتفظ بتفاصيل تلك التلاوين، لعلك أنت تستطيع أن تضيف بعض الألوان التي تمنح تضاريس اللون للفضاءات التي حاذيتها وحلقت بصمات في ذاكرتي"[2]، أنه الشكل في لون مائز لون الحكي، والأمل معقود ببعث زمن المغامرة والعناية بها (تنشأة الطفل)، بعد التجارب الفاشلة "ولا أجد ملجأ سوى أن أعتبر شريط حياتي واحدا من الأشرطة التخييلية التي تتناسل في الأفلام والروايات يمكنني أن أتأمله وأقارنه مع شخصيات وأحداث قرأت عنها"[3].

إن الميثاق الذي نعتبره يماثل هذه التصورات أسئلة نعيمة للسارد المسرود له "وإنما أتساءل هل المسار الذي يقترحه الكاتب هو حصيلة شروط محددة؟ أم أن للصدفة والمجهول بل والعبث نصيبا في تحديد مجرى حياتنا؟ وانا هنا لا أفرق بين شخصيات روائية وأخرى من لحم ودم تعايشها مثلا كثيرا ما، استوقفتني أنا كرنينا ومدام بوفاري هل مصيرهما التراجيدي نتيجة شروط اجتماعية ام أن بذرة جينية في دمائهما جعلتهما تتمردان على المألوف وتجريان وراء اللوثة الطرية في عروقهما؟ شي ما لا أدركه بوضوح يوجه الفعل ويقلب الوضع رأسا على عقب"[4].

الوظيفة التوثيقية: ونعني بها كل ما يحيل عليه النص من أحداث وتواريخ متداولة ذات بعد وطني أو إقليمي أو عالمي أو شخصيات اقترنت بهذه الأحداث فهي تشكل

1 – المصدر نفسه، ص: 46.

2 – فيصل دراج، اجتهاد الناقد وبراءة الروائي، ص: 46

3 – المصدر نفسه، ص: 46.

4 – المصدر نفسه، ص: 49.

المخزون الثقافي والدلالي لزمن معين وهي بالتالي متعالية داخل اللاشعور الجمعي وداخل الذاكرة كالوشم، لكنها في الرواية تتشظى زمنيا، هذه المفارقة التي تجمع بين التاريخ (الذاكرة) والرواية (التخييل) نجد صداها في تعريف ميخائيل باختين (التاريخ رواية اكتملت بينما الرواية تاريخ لم يكتمل بعد) إذ لا يخفى أن صدى هذا التعريف يعكس بشكل ما الدور الجوهري الذي يمارسه الراوي/الكاتب ومواقفه. في نص حيوات متجاورة ما يحيل إلى هذا الفعل: المغرب كحيز جغرافي تاريخي ثقافي، سياسي، اجتماعي واقتصادي.

الوظيفة الشكلية: وهو ما يحيل على نوع الكتابة ضمن الميتانص فغلاف العمل يُظهر العنوان مع الإشارة إلى أنه نص رواية: دون ورود إشارة واضحة توحي عن النوع، "كتابة سيرة، سيرة ذاتية، سيرة رواية، سيرة ذاتية استيهامية، سيرة ذاتية متوهمة"[1]، لقد ورد العنوان بصيغة الجمع مع التنكير والإحالة على عدد غير معين تجاوره يشكل لغز هذا النص فإذا كانت الشخصيات أو الأسماء محددة بثلاثة (نعيمة، ولد هنية، الوارثي)، فإنّ شخصية الأستاذ سميح (السارد والمسرود له) وتماهيه مع الراوي يشكل رابع شخصية محورية في النص وفي هذا الصدد يشير أحد مفاهيم التخييل الذاتي الذي اعتبرنا نص الرواية ينطوي ضمنه إلى تحديد هذه الوظيفة أو الدور كشكل فني تحديدا وهو تعريف لماري دار يوسيل جاء فيه "...وإنما هو نتاج أدبي (جنس أو لا جنس)يضطلع بوظيفة خاصة تتمثل في مسألة الممارسات الأدبية والبحث عن موضع يجمع في الآن نفسه بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم...واعتبرته ملفوظا من الحقيقة المزيفة"[2]، أما جيرار جينيت فيقدم لتحديد هوية هذا النوع خطاطة لتحديد العلاقة بين: السارد والكاتب والشخصية بين أشكال ثلاثة داخل هذا النوع وهي (السيرة الذاتية، والمحكي التاريخي والتخييل المتسائل حكائيا) وفي خانة السيرة الذاتية يميز جينيت بين السيرة الذاتية المتماثلة حكائيا (ش=ك=س) والسيرة الذاتية المتباينة محكائيا (ك=سَ،

1 – ينظر: محمد الداهي منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي موقع الكاتب.

2 – ينظر: المرجع نفسه.

ك=ش، س=ش) والتخييل الذاتي (ك=س، ك=ش، س=ش)، وهكذا نعاين في التخييل تناقضا من قبيل (هذا انا وليس أنا) [1]. وهو يقرب هذا المحتوى عندما يعتبر تماثل الأنا الذي يحكي والمحكي عنه في السيرة الذاتية بمثابة تطابق ساخر ومتنازل وشاعري[2].

الوظيفة التوثيقية: تتشابك هذه العلاقة مع الوظيفة الأولى، لأنها تحاول أن ترصد ثقل الأحداث وأهميتها وبالتالي ثقل ما تتجزه من أفعال ضمن زمن الحكي انطلاقا من الذاكرة على اعتبار أنها كفاية وذخيرة أو ملكة "لغوية"إلى زمن (الحكي) التلفظ وفي حالتنا هذه يستند توثيق الأحداث داخل الزمنين باستحضار الأحداث داخل الحكي أولا فوظيفه ليست توثيقية فحسب، بل محاولة تثويرها أي إثارة التساؤل عنها عن أسبابها ونتائجها وتداعياتها فاستحضارها كعلاقات تناصية "حوارية" هو ما يتسنى للقارئ التفاعل معها من مسافات متفاوتة بدافع الشك والفضول وهو ما يصرح به الراوي "...لكن ذلك لا يعني أني على علم بمجموع التفاصيل والعلائق لأنني بدوري أغوص في متاهات التخييل والافتراض متلهفا على ما يبدو قابلا لأكثر من تحقق ووجود"[3]، فهذا الحكم وإن كان يوحي بمسافة الحكي داخل "حيوات متجاورة" فهو متعلق بالأحداث الواردة عنها بالحديث عن مسافة التي تفصل بين زمن الذاكرة وزمن التخييل، وفي هذا الصدد يبين جيرار جنيت هذه الوجهة بين السيرة الذاتية والتخييل التي تجعل الروائي يستلهم من سيّر الشخصيات الواقعية أو الخيالية صورة عن نفسه[4].

لقد احتفى النص بأحداث سياسية وثقافية واقتصادية واجتماعية داخل المغرب بسردها المباشر أو الحديث عنها في سياقات متعددة وهذه السياقات هي أيضا تؤدي وظيفة توثيقية تعبر عن حالات ومواقف نفسية على مستوى القيم والسلوك العام، من ذلك قول الراوي "أنظر ورائي فيتخايل لي دغل متشابك وأدرك أنني متحدر من محيط تسمه

1 – المرجع نفسه، ص: ن.

2 – ينظر: G. Genette : figure III, Edition du Seuil ; 1972, Paris, p : 259

3 – المصدر نفسه، ص: 10.

4 – G. Genette : figure III, p : 260

الفوضى والموروثات الرابطة على الأنفاس وإشعاعات حضارة حملها ركاب المستعمرين ولم نحسن هضمها وتاريخ أحداث موغل في العنف والرقابة ووصاية الموتى على الأحياء..."[1].

توثيق مقاطع حوارية او تفاصيل باللهجة المحلية "...إيه سي عبد الرزاق عنده حيوية خارقة للعادة يخدم خمستا عشر ساعة في النهار وما يقولش أح....."[2]، وحضورها مكثف في هذا النص بل نجد صفحات كاملة، ربما توثق الصلة بالواقع أو ربما استحضار يوجه دلالة هذا النص اتجاه منظور أو سياق خاص.

التوثيق الزمني: تأشيرات مباشرة: سنوات وتواريخ محددة "التسعينات" "أزمنة الرصاص" "أكثر من عشر سنوات" "أبي كان يعمل في الجيش الفرنسي وبعد الاستقلال تقاعد ومات وهو دون الستين وعمري لا يتعدى عشر سنوات..." "طفولتي تلونها بصمات فرنسية كثيرة، لان بعض أصدقاء وأبي كانوا فرنسيين وتعليمي كان بلغتهم في تلك المرحلة الأولى التي تعلقت خلالها بمذاق بعض الأطباق: الأومليت... ذاكرة طفولتي ترتبط بمثل الأشياء التي هيأتني لإتقان لغة الفرنسيين والتشبه بطرقتهم في العيش".

"لكن يخيل إليّ أن كل المغاربة متغربون..." "حتى أولئك الذين يرتدون الجلابيب ويتعمّمون بالرزة، ويترددون على المساجد ماسكين سجادتهم كنت أراهم وأنا طفلة في أزروا يستمعون إلى الراديو ويتحدثون في التلفون ويقرأون الجرائد..."، "كنت أتحدث معهم أحيانا باللغة البربرية لغة الأم ...".

"كنت في السادسة من عمري عند إعلان استقلال المغرب يمكن حضور الفرنسيين لم يتقلص بسرعة"، "كان أبي يستدعيهن مع أزواجهن الأجانب لوليمة يتألف فيها الطبخ المغربي".

---

1 – G. Genette : figure III, p : 260

2 – المصدر نفسه، ص: 10.

"وأنا أفكر الآن أجد أنني لم أكن مغرورة بمؤهلاتي الاستثنائية الجمال والوظيفة المميزة والعلاقات المفتوحة على "صفوة" رجال الملك والسلطة في سبعينات القرن الماضي "تسألني عن المناخ الحميمي لتلك "الصفوة" التي عاشرتها آنذاك؟ كما تعلم لم أكن منشغلة بالسياسة ، لكنني لم أعش في دار غفلون" لم أقل لك أن كمال بعد إنهاء دراسته أنشأ مع مجموعة من أصدقائه شركة كبيرة لاستيراد الآلات والتجهيزات الإلكترونية لها امتياز تمثيل الشركات العالمية... لأنّ أباه كان له وزن في عالم الصفقات، وكمال بدوره نجح في ربط علاقات مع متنفذ في الوزارات والجيش" "ظلت علاقتي به مستمرة ضمن منطقي يخدم "صعود" كمال نحو طموحاته وتعيدني أنا في توسيع شبكة معارفي داخل الوسط المتلألئ الجذاب"، "الليلة التي أحكي لك عنها كانت في نهاية السبعينات... منتصف مايو شهر ودفء الربيع، وصلت عند الأصل" "لا أوافقك يا عزيزي سميح على استغرابك لأنّ مثل تلك السمرة التي حكيت لك عنها تعتبر اليوم، جزء من سلوك فئات محظوظة داخل المجتمع تستحوذ على السلطة قسط من المال..." "يعرفون أن الدين والتقاليد لا يبيحان ذلك لكنهم يستعينون بالكتمان وازدواجية السلوك في انتظار أن تنضج الشروط وتحف رقابة الماضي على الحاضر متفجر قد فقد البوصلة ""هم أذكياء ويجيدون الدفاع عن وضعيتهم من منطلق أنه لا يمكن لمجموع الشعب أن يعيش في رغد وبحبوحة... يستعينون في حجبهم بالأمثال والحكمة الموروثة "هذا أمير وهذا أمير ومن يسوق الحمير؟" أو يرددون "كلها وكيف بغى يشوف مولاه" "أربعون سنة تدق على باب عمري" إضافة إلى المشهد الذي شخص الوراثي كرجل سلطة وازدواجية إضافة إلى الحيز المكاني أو الفضاء الذي يسم الزمن الحاضر والماضي أزرو، الدار البيضاء، باريس، طنجة، مدريد، الأسواق بشواطئ، البنك الوطني للإنماء الاقتصادي جبال الأطلس المتوسط الشوارع، الطبخ المغربي، اللباس المغربي، أشجار الصنوبر: حدائق شقق فيلات، بار الأمنية، فندق شهرزاد، دار الضيافة....".

المقطع الثاني: عتبات النص الموازي (ولد هنية يتكلم)

العتبة الأولى: قال الراوي:

يبدأ المقطع الثاني قبل إحالة الكلام أو الحكي على لسان شخصية جديدة (ولد هنية) يؤثث الراوي هذا المقطع (مثل المقطع الأول) بترتيب خاص يبدأ الراوي التأكيد على أن عتبة هذا المقطع يترتب عنها باقي المقاطع الأخرى "لولا خشية المبالغة، لجاز القول بأن علاقة سميح السارد–المسرود له بولد هنية البذرة التي ولدّت هذا النص واستجمعت له تفريعات وتداعيات وأثبتت من داخل محكاياته أسئلة ربما لم يكن يتوقع انبثاقها باندفاع ما يشبه الأفق المسدود"[1].

لماذا هذا الحكم؟ يعزى الأمر للسارد المسرود له بحكم العلاقة التي تجمعه بشخص ولد هنية ومعرفته الشخصية له الطفولة بخلاف العلاقة مع نعيمة فكانت "صدفة" لكن كيف لنا أن نفك هذه العلاقة أي القصد من تقديم المقطع الأول الخاص بعتبات الحكي على لسان نعيمة على المقطع الثاني المتصل بشخص ولد هنية في حين بؤرة الحكي في هذا النص؟ لا تنسى أن اسم ولد هنية ورد في مطلع الحكي تحديدا في العتبة الأولى[2]، كما ورد أيضا الوارثي في نهاية المقطع، والسبب في هذا التقديم يعود –في نظرنا–إلى بعد زمني يريد منه الكاتب/الراوي التدليل على أن نعيمة تمثل (بالنسبة للسارد المسرود له بحكم الصدفة التي جمعتهما الحاضر وولد هنية يمثل الذاكرة فالكاتب الروائي وهو يروي رتب زمن الحكي انطلاقا من الحاضر إلى الماضي فالسارد والمسرود له هو من سيكون له جمع الزمنين في اللحظة المناسبة بحكم علاقته بكليهما وهو من المفترض ما يشكل زمنا آخر لفهم هذه العلاقة إلا أنه توخيا لعمله وثقة في شخصه ولد هنية لم يطلع السارد المسرود له بعلاقة مع نعيمة لأنه كراوي يحق له أن يستأثر حق عد البوح لشخصياته

---

1 – G. Genette : figure III, p : 56

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 17.

أسرار كل منها وهو ما يذكره الراوي تحديدا في العتبة الأولى من المقطع الأول (ص17).

لهذا المنظور دلالته من قبل السارد والمسرود له اتجاه شخص ولد هنية او حتى نعيمة التي أخفى عنها أيضا معرفته بولد هنية فهي لعبة سردية مارسها هذا الأخير كسارد عالم يتقلد سلطة الحكي وإشارة الراوي هي إشارة ذكية، تحيل على القارئ زمنا جديدا ومنظورا هو كذلك نحو فهم ما يمثل تجاورا لهاتين الشخصيتين وليكون القارئ على علم بتدخل الراوي من مسافات زمنية واضحة في الحكي، فلعبة الحكي هنا هي لعبة زمنية أخرى تضيف إلى تكهننا الوجه الواحد بين الراوي والسارد- المسرود له، فالمسألة زمنية يتحدد فيها كل دور والزمن هنا زمن الحاضر (الحكي) في مقابل زمن الذاكرة مع الإشارة إلى النص الموازي المقتبس لبول فاليري "إذا لم يستطع كل واحد أن يعيش كمية من حيوات أخرى غير حياته، فإنه لا يستطيع أن يعيش حياته، فهو في نظرنا ما مارسه السارد والمسرود له الراوي زمنيا مع شخصيات الرواية.

ارتباط السارد المسرود له بشخص ولد هنية زمني يجمعهما طفولة قاسية في مجتمع ينطوي على كثير من القسوة، طفولة اكتسبت من العلم والعيش والسياسة وما تجمعهما على الأقل بالنسبة للسارد والمسرود له "المنسي-الحاضر" في دهاليز الذاكرة وحضورها المادي في ولد هنية وأمه لالا هنية وابنتها مليكة، والمدينة (الرباط) وساكنيها فضاء تسكنه فتن السرد تلك العائلة النازحة والمعروفة بلهجتها المراكشية الجاذبة "وقد استطاعت لالة هنية أن تشق طريقها وسط عائلات الرباط مستعملة قاموسها الخاص في المزاح المحبب يسعفها على ذلك لهجتها المراكشية الجاذبة وذكاء اجتماعي يروق ل "ربات الخدور" سجينات المواضعات الموروثة"[1]، وكأنّ الراوي في حرصه على ذكر هذه التفاصيل يريد أن يتمثل هذه المرأة في قوتها التعبيرية في دوره هو كسارد يمارس عمله بالسرد مع شيء من المتعة والمنفعة داخل حيز مغلق (ربات الخدور).

1 – G. Genette : figure III, p : 56

وهذا إن دل فإنه يدل على ردود الأفعال التي تفرزها القيم الاجتماعية حينما يعكس هذا الدور للالا هنية (المتعة والمنفعة) من خلال السرد (باللهجة المراكشية) وحضورها وتداعيها على الحكي المنجز من قبل السارد–المسرود له، وهو ما يؤكد من وجهة أخرى اهتمام هذا الأخير بشخص ولد هنية ولالا هنية والدور الذي تقوم به.

يلجأ الراوي في موضع آخر إلى بيان المسافة–المفترضة– بين السارد المسرود له وبين تحاشيه ذكر الأسماء في مذكراته خصوصا ما تعلق بأصدقائه ضمن النشاط السياسي ويستخدم الراوي لفظ (في الغالب) "بل لا أجانب الصواب إذا قلت" مؤشرا على فرضية أو تخمين الداعي وراء ذلك في لعبة يمارسها الراوي ليضع حدا فاصلا بينه وبين السارد المسرود له، هو في الحقيقة حد زمني للكتابة أو الحكي بين كونه راويا وساردا– مسرودا له.

ثم يشير الراوي إلى العلاقة التي جمعت ولد هنية بنعيمة، دون أن يشير إلى الظروف التي أدت إلى ذلك "...خاصة بعد أن علم أن له علاقة بنعيمة آيت لهنا"[1]، ثم إنّ هناك إشارة من الراوي في إصرار السارد المسرود له تسجل الحوار بينه وبين نعيمة آيت لهنا وولد هنية وهو يتوهم فعل ذاك ".. توهم أن تسجيل المسارات على لسان من يضعون أمامه نقطة استفهام محيّرة قد يسعفه على تمييز الخيوط وإعادة تركيبها"[2]، بمعنى أن التوهم قائم بين اجتماع شخصيتين متناقضتين والبحث عن هذه الصلة وأسبابها هو ما سيحدد البؤرة أو المنظور الزمني لهذه العلاقة على الأقل بالنسبة لتساؤلات عامة يستطيع كل منا أن يسألها بين علاقة متناقضة من هذا النوع أو أن يكون الواحد منا في ظرف ما له صلة من ترتيب من قريب أو بعيد بعلاقة من هذا النوع، فكيف يكون منظرنا اتجاه هذا الوضع؟ فإذا كان المنظور بمفهومه العام هو الرصد ما ينصبّ فيه الناس "... أنفسهم آلهة تعيد خلق المسارات وترميهم الأحداث المجهولة، غير مبالين باعتبار ما هو معقول أو خارج المعقول إنهم يتخذون من حيوات الآخرين الذين ألقت بهم الصدفة في

1 – G. Genette : figure III, p : 57

2 – المصدر نفسه، ص: ن.

طريقهم، وسيلة لتأثيث فراغ يستشعرونه كلما انفردوا بأنفسهم وتوارت الزحمة اليومية التي تشغلهم عادة عن كل شيء"[1].

إلا أنّ اهتمام السارد المسرود له بالنسبة للراوي (أو في وضعه كراوي) يتعدى ذلك إنه فهم الحياة بفهم حيوات أخرى كما قال بول فاليري، ومرة أخرىيثير الراوي بعلاقته مع السارد والمسرود له لعبته السردية عندما يثير إلى وضعيته "يبدو لي حسب المحكيات التي رواها لي ونبرة صوته، وتعلقه بالتفاصيل..." في الحقيقة ما هي إلا لعبة سردية توحي بلسان واحد وزمن واحد تترتب عنه هذه الصفات المنفصلة يسندها السارد المسرود له أو بالأحرى الراوي وأخيرا الكاتب نفسه.

العتبة الثانية: من مذكرات السارد المسرود له:

يبدو أن ترتيب الزمن بين العتبتين ترتيب تنازلي وفيه تتصدر كلام السارد المسرود له كل ما يتعلق بالأوصاف الخارجية لشخص ولد هنية وعن كنيته وعن لقاءه الأول به زمن الطفولة والملاحظ تطابق الكلام بين الراوي والسارد والمسرود له في كذا من خبر وحدث على غرار أول لقاء جمع بين ولد هنية والسارد المسرود له، وكذا ظروف عيش مليكة أخت ولد هنية في منزل أسرة السارد المسرود له وحديثه عن لالا هنية والدتهما وتوكيد الصفات الخارجية التي تشكل هذه الشخصيات، هي أكثر حضورا مما هي عليه لدى الراوي، لا لا هنية هي عين ام السارد المسرود له على المدينة كما هي بالنسبة لعائلات كثيرة بذلك كان الالتحام بين العائلتين بمثابة "تطعيم" عائلتنا بعائلته لالة هنية ربما كان يستجيب لضرورة عاطفية واجتماعية لم أنتبه إليها أول الأمر إلا أنها تسرّبت إلى اللاشعور، لتحرّك امتدادا متجدرا في وجدان الطفولة وذكرياتها...[2].

إذا كان الجسد يمثل نوعا من الرؤية الجمالية أو منظورا نحو استيعاب الشكل أو النسق لفهم دوره ودلالته عند نعيمة والانطلاق منه كوسيط لفهم هذا الابتداع (الشكل) في

1 – G. Genette : figure III, p : 60

2 – G. Genette : figure III, p : 60

عمل الكتابة السردية، فإن المكان يضع أيضا هذا التماثل والتشاكل لفهم عبق الصلة وتمثلها زمنيا أو ما يتمثل به في الداخل من صفات وإن كان السارد والمسرود له قد أعطى إطلالة عن الجسد الذي له دلالة في شخص ولد هنية أو حتى لالة هنية التي مثلت "نافذة على المدينة" ولكن في هذه العتبة الصلة أكثر بشخص السارد المسرود له والمدينة التي نجد لها أيضا مكانة ودورا في استيعاب دلالة الشكل انطلاقا من انتقال هذا الجسد من فضاء إلى فضاء آخر كما هو الحال عند أزرو والدار البيضاء عند نعيمة.

تمثل الرباط وسلا هذه العلاقة الزمنية وبينهما حي تابركيت منطلقا لمدلول موضع السارد المسرود له، إذ يشكل هذا الفضاء حيزا آخر لفهم الشكل أو النسق بسياقات أخرى والسارد المسرود له يقف منها الشاهد عن قرب الصلة بالمكان برابط زمني قد التصق بالذاكرة، يعكس الصدفة التي جمعت السارد المسرود له بنعيمة "أعرف حي تابركيت منذ بداية الستينات من القرن الماضي ومن كثرة ترددي عليه منذ ذلك إلى اليوم عشّش لدي وهم أنني رافقت نشوء ذلك الحي وشاهد مسار تشكّله على رغم أن زيارتي له كانت غالبا مقترنة بلية صديقي "عشيرة" كان يسكن هناك"[1]، كانت معرفة "الشكل" انطلاقا من وسيط ودعوات من صديق عشير هذا الحي، فالمشهد يوحي جلاء الشكل وقربه عن طريق "وسيط" (سارد) "لا أدري لماذا أستمتع بأن أدس أنفي في محاولة استعادة تخيّل نشأة تابركيت ومسار تاريخها المختلف في ذاكرتي ودائما من خلال مقارنتها سبيلا المدينة القديمة–الأصل؟"[2].

إنه المغزى والقصد على المنظور إذ يطل على القديم (الأصل)، مقابل زمن مختلف (مدينة بلا حي تابركيت) هذه العلاقة التي يقف السارد المسرود له شاهدا عليها، كما وقف كذلك شاهدا (متواطئا/محايدا) بنعيمة وولد هنية الرغبة بالكشف على معرفته لهما، فإن المكان وزمنه بالتحديد بين الفضائين يجعل حوار السارد المسرود له كذلك فتقلد هذا الدور، دور الشاهد بينهما "أميل إلى اعتبار هذا الاهتمام راجعا إلى معرفتي منذ الطفولة

1 – المصدر نفسه، ص: 61.

2 – G. Genette : figure III, p : 61

لمدينة سلا وأن تخرج تابركيت من تحت إبطها وأمام ناظري فذلك مما يخول لي –أقول مع نفسي– أن أحشر ذاكرتي ضمن الذاكرة التي يتعيش عليها حي تابركيت الذي يكاد يتحول إلى مدينة مستقلة، لأنّ توسّع البناءات العشوائية تراكم بشرعة مذهلة"[1].

أن يتعايش حي أو عمارة بأشكال هندسية مختلفة و يختمر ذلك داخل الذاكرة فهو تعبير عن رؤية الأشياء جزء لا يتجزأ عن الذات ومقام تعبيري تستطيع فيها الذات فهم محيطها وقيمها القديمة/الجديدة حال السيرورة والتحول. لكل مدينة فضاء قيمي يعكس مزاجا معينا ومظاهر نستلهم مني اللاشعور الجمعي المترسب في الذات كما في عمران المدينة "...كنت أجد في سلا شيئا مختلفا عن الرباط من أن ما يفصل بين المدينتين هو مجرد نهر أبي رقرات، ربما يعود ذلك الاختلاف إلى أن الأولاد في سلا كانوا متعلقين أكثر باللعب في الأزقة والشيطنة وابتكار الحيل وهو ما استحصدته خلال طفولتي الأولى بفاس وربما لأنهم ورثوا بعضا من الجرأة وروح المغامرة عن "أجدادهم" القراصنة"[2]. ولعل محمول الفضاء يجمل رؤيا الكاتب لأنّ الفضاء «ليس منظرا يتحقق بالرؤية، إنه وسط مشحون بالقيم المستحضرة من الأشكال والألوان»[3].

بناء في تابركيت قد انبثق "بدون رخصة القروين النازحين من مدن أخرى"[4]، وحياة تابركيت هو ما يؤثثها ويحيل على حفريات اسمها إذ يجتهد السارد المسرود له البحث جاهدا في معرفة سبب التسمية، لأنّ للتسمية جاذبية بعد اختمار وبلوغ أي مشروع، لقد كان الاسم يحمل دلالات هذا التركيب أو الفوضى المركبة من العامية والأمازيغية والفرنسية ويضع حقلا دلاليا لهذا الشكل، حي تابركيت هو بمثابة الفضاء الجديد والخروج عن الأصوار هو في "بدء النشوء" انتقال صديق السارد المسرود له

---

1 – المصدر نفسه، ص: 61.

2 – المصدر نفسه، ص: 61.

3 – michel raimand, le roman : armand colin, Paris, 2005, p :164

4 – المصدر نفسه، ص: 62.

"الرسام" إلى هذا الحي بسانية عند "سكة الحديد" كانت "حيزا لتدبير شبوبتنا وتوفير الفضفضة والتحرر من الرقابة" الاجتماعية"[1].

بلورة هذا الشكل وتداعيه بظهور قيم جديدة بثتها جماعات مثقفة تعكس تشظي الوضع وشرح الوضع الاجتماعي، مع اختلاف المشارب مشرقية وغربية ومن الثقافة المحلية "بذاكرة الحاضر أقول إننا كنا في موقع مفصلي يحمل في ثنائية عناصر الخلق والتمرد وأيضا الكثير من السذاجة الطوبوية"[2].

هذا القول هو من ولّد طموحا ب"فرض قيم التغيير لتحرر الناس من عبودية يسامونها فوق الأرض"[3].

لكن ابتداع هذه القيم ينازعها حواجز "جبل المخزن" "لكن ما بين مناطحة الجيل الجليدي واستحداث أشكال تعبيرية توالي ما يتخايل لنا على الضفة الأخرى متدثرا في أقمطة شفافة كان هناك عنفوان الشباب وفورة الجسد والعواطف، والاستكشافات التي يعد بها الجنس بعد مرحلة الرومانسية والوفاء الوطني"[4]، وعلى حدي هذا الصراع (الرومانسية والوقار الوطني) تتحرك الوظيفة الأساسية للزمن، زمن المفارقة بين وضع رومانسي في سياق الوصاية أو الوفاء الوطني لم يكن إلا طريقا واحدا هو "إرتياد المحرم" "ما نتطلّع إليه من طرائق حياتية مغايرة لم لا أقول إن حدسا قربنا من ملامسة تلك المفارقة ذات الطابع الإنساني: أن كل تغيير إنما يتم رغما على أسيجة القيم الموروثة والتعاليم السماوية وكل المدونات التي تحرس ما هو قائم ومن يستفيدون منه؟"[5].

فجأة يستأنف السارد/المسرود له كلامه عن ولد هنية مستطردا "فيما يبدو بعيدا" عن علاقته به، لأن ولد هنية –فيما يبدو– لا يستثنى هو الآخر من هذا الوضع، هو أثر لهذا

---

1 – المصدر نفسه، ص: 62.

2 – ينظر المصر نفسه، ص: 61 – 62 –63.

3 – المصدر نفسه، ص: 69.

4 -michel raimand, le roman : armand colin, p :69

5 – المصدر نفسه، ص: 64 – 65.

الوضع وهو بالتالي الحالة التي يمكن فهم الوضع من خلالها ولد هنية، يتيم الأب تحمل المسؤولية من صغره "أصبح ساعد لاله هنيةفي قضاء "السّخرات"..."[1]، هو مشروع مركب من بداية مبكرة حالة تنمو على هامش الخطاب الوصي الاجتماعي وحالة تعكس وجها آخر عن معركة الحياة والذكاء الاجتماعي، يستحضر السارد والمسرود له سبب تسميته بهذا الاسم وهو يسأله شخصيا والاسم معلوم وأنه يحمل مضمونه أو هو فاتحته، ينتقل السارد والمسرود له بعد ذلك ليتحدث عن صديقه الرسام ولعل علاقة ولد هنية كحدث ومشروع وكذا الرسم كمشروع تحول دائم، سياق يبرز هذا الانتقال من ولد هنية إلى الرسام وبقية الأصدقاء: الموسيقى باعتبارها كالرسم تدفع إلى الغوص والتدبر والتوازن، رغم أن عبد السلام ضرير فإن حضوره بموهبته في التلحين والغناء وتعرفه على بقية الأصدقاء يكشف لنا كيف أن تحرر الفرد كفيل بخلق الفضاء الخاص والحر، يلتقي السارد المسرود له لولد هنية "...فقلت له هذه مناسبة لأرى لالة هنية وأزور البيت.." ربما هو حنين إلى الماضي والذاكرة يتحاوران بخصوص اعتقاله، افتتاح هذا الحوار كان مفاجئة للسارد المسرود له، ""اعترف أن ذلك اللقاء مع ولد هنية فتح عيني على أبعاد في شخصية لم أكن أخمنها، لقد وجدته بهدوئه وتعاطفه وكلامه الخالي من الأوهام أكثر انغراسا وصلابة وسط المشهد المشحون بالتوترات والتربصات وتحريضات كلاب الحراسة"[2].

حضور الصدفة يصنع التاريخ قراءة بيان خطير (انقلاب العسكر) من قبل عبد السلام الذي كان في الإذاعة بالصدفة، "يحمل المخاطر التي أعلن عنها ولد هنية للسارد المسرود له ثم لقاءات مسجلة مع ولد هنية رغم أنه كان"المنسي–الحاضر" وذلك عندما التقى السارد المسرود له نعيمة والتي ذكرت اسمه لم يتم التسجيل مباشرة تتسارع الاحداث تعتقل نعيمة بسبب أنشطتها المشبوهة ثم لقائه بعد هذا الظرف ولد هنية لتتم عملية التسجيل.

1 – المصدر نفسه، ص: 66 –67.

2 – michel raimand, le roman : armand colin, p :73

ولد هنية يتكلم:

يشترط ولد هنية في عقد الحكي أن يكون الحكي باللهجة (اللغة) التي يتقن الحكي بها فكان له ما أراد، يحكي ولد هنية عن طفولته وما تعلمه من الأزقة "...الزنقة حتى هي مدرسة أوايلاجيت تشوف حسن من المدرسة""[1]، ومن حكم الحلقات الشعبية وحكمائها وتجارب الحياة التي استفاد منها فهي التي صقلت هذه الشخصية المندفعة، انتقال العائلة من مراكش إلى الرباط له دلالة معنوية زمن يطل على عالم جديد منفتح ينتظر ولد هنية، تجمع نعيمة وولد هنية علاقة موت الأب في مرحلة مبكرة وتتحمل الأم تدابير الحياة، الأم تشكل الأثر البارز في كلتا الشخصيتين مع اختلاف في التفاصيل.

أما على مستوى الفضاء، يؤثث حكي هذه الشخصية مجموع العلاقات التي تربطها مع الفعاليات المختلفة فإذا كانت نعيمة أسعفها الجسد وثقافتها الواسعة واطلاعها على الرواية جعلها تنغمر في لعبة سردية وهي تتفاعل مع محيطها الخارجي والداخلي فإن ولد هنية يعكس جانبا آخر من هذه العلاقات الغريبة عن الجسد مع محيطه الداخلي البسيط (الحرف التي مارسها) والخارجي بتعرفه على الألماني، مع مفارقة مع الآليات ليس إلا، بين زمنين متباعدين (الداخل والخارج) ثم إن موت الوالدة زمن يؤشر على المجهول والضياع، زمن يتقاسمه أيضا ولد هنية مع نعيمة بعد ما عرفت الحياة في زمن "الصفوة" ثم زمن الضياع عند إفلاس البنك الوطني التي اشتغلت فيه بعد عملها الأول والتماسها سبلا ماكرة تعوض غدر الزمن انطلاقا من المغامرة (المتجارة بالمخدرات). ولد هنية ينتهي بعمله في بار "الأمنية" بعد خيبته في ألمانيا ثم فندق شهرزاد، حيث يتعرف على نعيمة فهو بالتالي زمن مفارق، بار الأمنية: لقاء الصفوة في جو آخر وتفاصيل أخرى تختلف عن الصفوة التي كانت موجودة لدى نعيمة وهي تصف أجواء هذه الصفوة في مراسيم احتفالية غريبة شاذة، كما هو الأمر أيضا عند الوارثي، رجل السلطة الذي وصفت نعيمة إياه ضمن الصفوة واحتفالياته بدار الضيافة، إذ هي فضاءات وبؤر تنمي الحكي

1 – المصدر نفسه، ص: 73.

ويسترسل عمله هذا في مناسبات محدودة ولكن تداعيها يحمل الكلام أو الحديث عنها قدرا وزمنا يتسع ويطول.

يتغير الزمن بالحدث، تتقلب أحوال البار بعد الأحداث السياسية (الانقلاب العسكري) اعتقالات مست العمال والزبائن، مؤشرات أخرى موحية عن الارتباط السياسي وتوظيفه في مآرب مختلفة والبار كان ساحته[1]، مفارقات زمنية يعج بها هذا المقطع بين فضاءات مختلفة متناقضة وعبثية، تتجاوب الأفعال مع الأحداث وتسايرها بار أمنية، يصبح فندق شهرزاد" زبائن من نوع خاص وهو الفضاء الذي التقى فيه ولد هنية مع نعيمة وزوجها الكوكبي بعدما انتقلت من عملها من مظيفة طيران إلى البنك كما انتقل هو من بار الأمنية إلى فندق شهرزاد ومنه سيكون لقاء نعيمة والوارثي بعد ان يوصلها ولد هنية وتشير إلى حاجتها إلى خدماته ويحصل الاتفاق بينهما على المشروع الذي رتبت خططه نعيمة، وتحملت في الأخير تبعاته.

ميزة هذا المقطع وهو يحكي بلسان الشخصية (العامية) لا يشعرنا بوجود السارد المسرود له إلا في مواضع قليلة تنبهنا إلى ذلك (الأستاذ)، اللهم إلا مع البداية وهو ميثاق ثقة عقده ولد هنية مع السارد المسرود له كعربون محبة ثم إن حكي ولد هنية هو حكي متقطع فيه مشاهد مرجأة هي في انتظار السارد المسرود له أن يكملها بعدما يسمع عن نعيمة والوارثي وطبعا ما يخمنه من اعتبارات. عكس ما كان مع نعيمة وميزته أيضا عندما يختم الحكي يساوره السارد المسرود له بسؤال حول ما يمكن أن يخرج به من حكيه سيرته هذه، عكس نعيمة التي شكلت زمنا آخر باستظهارها سؤالا في نهاية المقطع يتمثل في تجربتها في الحياة وعلاقة ذاتها بالحياة، كلاهما يسأل عن الحياة وهذا ما يجمعهما ويحاورهما.

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :85-86

الوظيفة التوثيقية:

علاقات شخصية بأشخاص معروفين "شعبيا" دار الباشا التي اشتغل فيه والده، فضاء مراكش والرباط، روسلدوف الألمانية.

التأريخ لأحداث بارزة "موت محمد الخامس" التأريخ الزمني 1970 وأنا عندي ثلاثين سنة..."-التشخيص المكاني ودلالته: "بار الأمنية كان عندو باب على ساحة الزرقطوني وباب الزنقة اللي قابطة على زنقة الأمنية، راه فيها، دابا وزارة العدل اللي كانت من قبل لكونسفاتوار...".

التأريخ "يعني كان البار مر دهر وفيه النشاط خصوصا في العامين الأولى من 1970 حتى 1972".

"زد على ذلك شفت بعينيا مسؤولين مهمين ...منهم واحد عادي تكون سمعت عليه هو اللي كان مكلف بالصفقات ديال الجنرال اللي كان حاكم لبلاد من لعلم 1972".

"فوقاش بدات المشاكل في البار؟ من بعد محاولة الانقلاب الثاني اللي تقتل فيها الجنرال أو فقير" "05 أكتوبر من عام 1975 المسيرة الخضراء التي شارك فيها وخلافات الجزائر البوليزاريو مع المغرب "06 نوفمبر بداية المسيرة وكل واحد هاز المصحف..."".

ذكر أحداث بتواريخ لها دلالة "وعندما أخذت سلا تتسع خارج أسوارها العتيقة بعد الاستقلال أو قبله بقليل..." [1]، وصف للبنية التحتية وكذا التشكيل الطبقي عنها التركيز في مواضع على الذاكرة"صالون الزهور، الحلاقة النساء في فضاء قفر" "السكنة الحديدية"[2].

التوثيق المعجمي: البحث عن دلالة كلمة تابريكت[3]، تأسيس الجامعة في المغرب 1958 ثقافة ومرجعية النخب في الستينيات (فرنسا، المشرق، الجامعة المغربية) الإشارة إلى الثقافة المشرقية (مصر أسماء بعض المقنين) التأثير على سيرة الكاتب أيضا وهو

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :61

2 – المصدر نفسه، ص: 62.

3 – المصدر نفسه، ص: 62– 63.

الذي درس وتشبع بالثقافة المصرية قبل أن ينتقل إلى باريس، فترة الستينات، وهي ثورات الشباب (ثورة الشباب في فرنسا 1967 مثلا) في العالم وبلورة المشروع الوطني الهادف إلى التخلص من السلطة العتيقة.

(القصر... جبل اسمع المخزن ثورة الباب واستلهام حركات التنوير والحريات... مجموعة تابركيت "في ظلال القمع، كانت قوى اليسار مستمرة بقوة الرمز أكثر من ماهي حاضرة عبر التحليل وتدبير استراتيجية"[1]، الزنزانة (الكاب1) عن مقالته كتبتها عن الحكم الفردي، شارع لومامبا، المخزن والجنرال أو فقير، كنا في نهاية 1967، يوم الانقلاب العسكري الفاشل الأول في يوليوز 1971م، زمن الصبى المشرق قراءة لاحداث المناسبة الكبيرة تضعها الروايات.

الصدفة والزمن "والراديو تبعث منه أغنيات تسعف أيضا على الارتخاء و...فجأة انقطعت الأغنية وانبعث صوت عبد السلام يعلن عن انقلاب..."، "محاولة الجيش فشلت في آخر الليل من ذلك النهار".

السبعينات الغموض والقمع "تعاظم شخط الطلبة والتلاميذ وتوالت المحاكمات التي لم يكن تتوقف خلال ذلك قابلت ولد هنية عند باب "بار الأمنية""[2].

الإقامة خارج المغرب للسارد والمسرود له، توحي كلها عن شخصية الكاتب (السارد المسرود له)2003 اعتقال نعيمة آيت لهنا، العودة إلى المغرب والاتصال بولد هنية.

الوظيفة التوثيقية:الأفعال والأحداث:

تحيل الأفعال والأحداث وتفصيلاتها لتوكيدها أو نفيها كما تأخذ النعوت والأحوال ومواضع التمييز والبدل سندا يدعم هذه الأفعال، ففي العتبة الأولى نجد هذه الصلات تتواشج مع أماكن أو تواريخ زمنية محددة: توجه ولد هنية إلى ألمانيا للعمل، الرباط المتعلقة كما يصفها الراوي على لسان السارد والمسرود له، تصاعد الكفاح الوطني ثم

1 – المصدر نفسه، ص: 68.

2 –michel raimand, le roman : armand colin, p :72

انطلاق المقاومة المسلحة، وفي سنة 1955 اضطر سميح إلى السفر خارج المغرب لإتمام دراسته، فالمعلومات تكاد تكون هي نفسها المتعلقة بسيرة الكاتب "فترة الستينات وبناء حي تابركيت الفوضوي" "أزمنة القمع والرصاص" وعزوف السارد المسرود عن ذكر أسماء أصدقائه في مذكراته ربما يعكس الوضع، فمثلا يقول الراوي أن عبد السلام المشار إليه من قبل السارد والمسرود له ما هو إلا "عبد السلام الذي أرغمه الكولونيل عبابو على قراءة بيان انقلاب 1971 الفاشل".

أما في العتبة الثانية (من مذكرات السارد المسرود له) فقد جاء الكلام عن الأحداث التي تحيل على التاريخ السياسي والاقتصادي وكذا الثقافي أوسع وبتفاصيل هامة تنبثق كشهادات من قبل السارد المسرود له اتجاهها في لعبة سردية تعكس الإرادة الفردية والعراقيل والطرق المسرودة، التي تحيل دون تحررها وكذا ردود الأفعال التي تعكسها المنظومة السياسية والاقتصادية على سلم القيم والسلوك العام ولانّ المقطع جاء يحمل عنوان "ولد هنية يتكلم" فقد جاء الحكي عن هذا الأحداث يتزامن مع علاقة السارد والمسرود له بولد هنية وما يجمعهما مع إبراز دور لالة هنية في حيز واسع يعاني بدوره من هكذا عراقيل ودور لالة هنية كان التنفيس عن هذه الأجواء (زيارة الأولياء الصالحين).

تقابل زمنين وحيزين يعكس كلاهما قيمه الخاصة: الرباط. سلا، حي تابركيت. المدينة القديمة والحي الفوضوي الذي يسير ليصبح مدينة جديدة مستقلة، نهر رقراق الذي يفصل الرباط عن سلا وبالتالي فصل ما هو فعل ثقافي، لأنّ استحضار النهر والبحر له دلالة[1].

---

1 – ينظر: michel raimand, le roman : armand colin, p :60

المقطع الثالث: الوراثي يتكلم:

قال الراوي: العتبة الأولى:

يوثق مطلع المقطع على اقتباس نص موازي، تناقضات الواقع ورؤى من تجارب حساسة اختيار غير راجح لصالح رأي أو فكرة تذوب في الواقع، يستحضر الراوي الشخصية الثالثة من حيوات متجاورة وهي شخصية عبد الموجود الوراثي، رجل السياسة والسلطة والدين والثقافة شخصية كاريزمية في تاريخ المغرب، رجل خبر "في تسويق الكلام عبر بلاغة متخلصة من الرهل، محترزة من المبالغة والتطاول.

ما يستوقفنا في هذه العتبة، حكي الراوي على لسان السارد المسرود له عما ورد له عن هذه الشخصية ثمّ حكيه على لسانه (الراوي) "وعلى رغم أنني لم أتعرف على صورته وحضوره إلا وقد ارتاد الكهولة وبدأ يطل على الشيخوخة فإني وجدت محياه يشي دائما بتعبير المنتصر لا أعرف على من لكنه في وثوقه..."[1]، "ويخيل إلي أن الوارثي استوعب جيدا ما قاله الفيلسوف ريمون آرون..." "وأظن من خلال تعليقات الأستاذ سميح التي استمعت إليها..."[2].

ثم يأتي الحكي على لسان السارد المسرود له من قبل الراوي، كيف أنه مولع بالتنقيب عن الكون الفاضحة لها حدث بين الجدران..." ، كلاهما على صلة بمعلومات متقاربة حول شخصية الوارثي المعروفة في الوسط المغربي واكتشاف "الكوى" أو ما هو متعلق بالحياة الخاصة شيء يجمع الراوي والسارد المسرود له، إن لم يكن في شخص واحد ففي اتجاه مطلب واحد.

العتبة الثانية: من مذكرات السارد المسرود له

شهادة السارد المسرود له أو ما يذكره من خلال مذكراته، يوحي بمعرفة قريبة واهتمام بما يتصل بشخص الوارثي، بعد الاستقلال وهو من رعيل ذلك الجيل الذين

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :74

2 – المصدر نفسه، ص: 98.

يحملون فكرا غامضا، يجمع بين ثنائيات متناقضة تقربها المصلحة وهو ما استخلصه من ثقافته الدينية وتوظيفيه لها في طرحه السياسي، عبر الكتابة أو الدعاية والسارد المسرود له كان من الرعيل الذين أدركوا هذا المنحى باستغلال الدين لتأطير الجماعة فالدين بالنسبة للسارد المسرود له مآلة فردية.

الوارثي رجل الثمانين والحنكة السياسية وحنكة الخطاب "وعلى هذا النحو غدا الوارثي عندي بمثابة اللون الثالث، الذي يزحزح ثنائية الأبيض والأسود..."[1]، وهو موقف يتقاسمه مع نعيمة آيت لهنا عند لقاءها بالوارثي في "دار الضيافة"[2]، السبب الذي جعل السارد المسرود له يجنح اتجاه الوارثي، أثناء سرد نعيمة لقاءها مع الوارثي للسارد المسرود له "ما حكته نعيمة فتح كوة تحمل ضوءا مفاجئا وبعيدا عن المسار الظاهر لسيرة رجل ظل حاضرا في المشهد العام أكثر من خمسين سنة...وفي مواقع متباينة تجمع بين أطياف الفقيه العالم والمفتي اللوذعي والوزير النبيه والسفير المحنك... لكن ما حكته نعيمة يزيل القناع عن جانب آخر من شخصية الوارثي الذي يعرف كيف يلائم بين المتناقضات..." [3].

علاقة السارد المسرود له بالوارثي ليست علاقة اكتشاف، إنها علاقة تجمع علاقته بنعيمة وولد هنية فكلاهما شكلٌ وواجهة عن الحياة التي يعيشها السارد المسرود له والذي يريد أن يفهم عنها الأكثر "...لأنني اكتشفت شخصا هو أيضا مثل بقية البشر معرض للتمزق والازدواجية ومداراة الابتلاء بآفات النزاوات.. هو العالم البارز ورجل السلطة اللامع لا يوقره التمزّق ولا أسئلة الجسد أحسسته قريبا مني فجأة..."[4].

الآن كيف السبيل لتحقيق هذه الرغبة وما هو الوسيط لتحقيق ذلك فكان الاهتداء إلى الكتابة عنه وتسجيل حياته الشخصية في كتاب مع شخصيات مغاربية أخرى مؤثرة فكان

1 - michel raimand, le roman : armand colin, p :98

2 – المصدر نفسه، ص: 47.

3 – المصدر نفسه، ص: 101.

4 – المصدر نفسه، ص: 101.

الأمر كذلك، اقتراح اللقاء وترتيبه عبر مواعيد محددة ثم الاتفاق على ميثاق بتسجيل اللقاءات وتوليه قراءة وضبط ما سجّل قبل أن ينشر، ثم جاءت اللحظة الحاسمة لطرح سؤال متعلق ب"علاقته بالحياة في تجلياته الحميمية، ذات الخصوصية المتناهية ساعتئذ طلب مني أن أوقف آلة التسجيل، ليفضي إلي برأيه من غير رقابة خاصة أو تحرج..."[1]، كانت صدفة ومفاجأة لاستحثاث الذاكرة بما يثيرها، كما استهوى ذلك نعيمة حكيها وهي تعترف للسارد المسرود له أنه استطاع أن يجعلها تحكي وكذلك استطاع أن يستهوي الوارثي لحكي حكايته الخاصة، السر في الحياة بين شخصيات الرواية.

الزمن إذن، كفيل لإثارة ما يستنتج من هذه العتبة فعلى الرغم ان تسجيل المقابلة قد توقف بطلب من الشخصية والاكتفاء بإراد الشهادات فإن الذاكرة كفيلة باستحضار هذه اللحظات المثيرة، التي خلّفت لدى السارد المسرود له "انطباعا متألقا عن زمنية لا تتدرج في حساب الوقت المألوف"[2].

في هذا المقطع يصرح السارد المسرود له مسافة الحكي التي تفصله عن هذه الشخصية "...مستمعا إلى الوراثي وأحيانا محاورا".

الوراثي يحاور:

أول ما يصادفنا، هو تولي السارد المسرود له الحكي عن الأجواء التي تم ترتيب فيها اللقاء: في فصل الخريف فيلا أمام البحر اللقاء والرحاب كلها أجواء تعبر عن مناصات دلالية لهذا "الحوار" ولأنّه كذلك هو ما يمكن أن نعزوه سببا لتدخل السارد المسرود له بهذا المدخل التفصيلي لهذا اللقاء، وهو يبدو بروتكولي أكثر فحتى الأسئلة تم الاتفاق عليها وطريقة التسجيل والمواعيد المنتظمة، كانت الأسئلة حول مفهوم السلطة عند الوراثي (السلطة الدينية، العائلة السياسة...). علاقة المخزن بتسيير السلطة.

1- michel raimand, le roman : armand colin, p :108

2 - المصدر نفسه، ص: 108.

ما يميز الوارثي على هذا الصعيد، احتضان القصر له بدءا من مواقفه المؤيدة له ومواقفه التي يعزوها إلى خبرته ومنظوره الخاص، الذي تشكل من تجارب الماضي واستطاعته أن يحافظ على التوازن داخل القصر، وتعزيز تقتص به إنها "المصلحة" أو "المقصدة" التي تشكّل منه فقهه للمعاملات التي أخذها عن تربيته الدينية، وفي الوقت نفسه ينظر إلى نفسه بأنه "لم أحسّ أنني عالم دين ومثقف منخرط في العصر وهمومه، ومناضل وطني متشبع بالمبادئ التي آمن بها منذ مطلع الشباب..."[1].

يتواصل الحوار عبر أسئلة وأجوبة عن الدور الذي كان يمارسه الوراثي في ظل الوضع الصعب، الذي تقلّد فيه منصبا عاليا ومواقفه إزاء ما كان يجري من تجاوزات.

وقد أتقن الدور بإرادة رغم ما أدلاه من اعتراف "...أنا أفضل سلطة الثقافة والمعرفة على ممارسة التدبير والتنفيذ، لأنني في هذه الحالة الأخيرة أكون مجرد مسمار في دواليب ضخمة، لا أحد يتحكم في دورانها مهما بلغ من القوة...أما سلطة المعرفة فهي نداء مفتوح..."[2].

للوارثي وجهة نظر في استغلال الدين عن السياسية، كون الدين حالة اعتقادية فردية تتعلق كليا بالإيمان وبين فهمه في صلته بالمواضعات والممارسات الجماعية التي توحي بالانتماء وهي حقيقة توظيف الدين من أجل السياسة[3].

يصل الحوار إلى مبتغاه، عندما يقع على أسرار الحياة الخاصة، لحظة غامر فيها السارد والمسرود له بسؤاله الصادم، بعد أسئلة بروتوكولية عامة، يسود الصمت لتدارك الحرج، يوحي الذكاء بقرينة يؤطر السؤال الصادم ودواعي الخوض فيه، يتحجج السارد والمسرود له بتقدير ذكي، إذ للقارئ الأجنبي حق الاطلاع على الحياة الشخصية إضافة إلى القضايا العامة يستجيب الوارثي لهذه الحقيقة بشروط عقد ميثاق يوصي بعدم نشر أي

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :108

2 – المصدر نفسه، ص: 109.

3 – المصدر نفسه، ص: 110.

شيء، حتى يعيد هو قراءته ويحق له منع النشر، اطمئنان الوارثي بالميثاق لم يخلو من ارتياب حول جرأة السؤال وسائله وهو يطلب توثيق التسجيل.

نستدل بدلالة اسم الوارثي (عبد الموجود الوارثي) على شخصه وكينونته عبد الموجود الوارثي بصيغة التعريف العهدية أو بمعنى الوصل، عبد لما هو موجود الذي له ورث مع ياء النسبة فهو شخص تتنازع فيه الموجودان والموروثات مصالح ونوازل، دنيا ودين تجمعهما مقصدة واحدة هي "الحياة"، "فأنا خبرة الدنيا في تجلياتها المتباينة وأعرف أن منطقها لا يقل تأثيرا عن منطق السياسة والدين"[1].

استطاع السارد المسرود له أن يكسب الرهان ويستأثر بهذا "الحوار/المكاشفة" عن الحياة، بالنسبة لشخصية تكشف عن طفولتها ومراهقتها الأخلاقي واللأخلاقي، الالتزام السياسي والانخراط الوطني مرحلة مفصلية لفهم الحياة والمطالبة بالتحرر والاستقلال هذا المطلب وإخراجه من حدود المواضعات هو ما تجسد فعلا كإرادة فردية بعد الاستقلال مع مزيد من التنازلات.

ينتقل الحوار إلى عتبة في مسار المكاشفة عندما يتوقف الحكي ويستأنف في الجلسة الثانية ليستدرك بأسلوب النفي تتحول فيه الاعترافات لتقف فجأة ويبوح بعدم القدرة على تصعيد المكاشفة والخروج عن "الكلام الجاهز".

لقد كان للذاكرة واللاشعور الجمعي حجابا يستتر من وراءه الوارثي، يقرر أن يتحرر من هذا القيد "هكذا ازداد تباعدي عن حزمة التعاليم والشروح والمتون التي حشي دماغي منذ الطفولة والصبا الباكر، هذه هي المعضلة التي كنت أواجهها باستمرار، أنا المتحدّر من أسرة معروفة بالعلم والجاه المنخرط في صفوة الحركة الوطنية ثم في دائرة المخزن العصري والدولة الحديثة أجدني ابتعد كلما تقدمت السن وتراكمت التجربة من الصور التي أريد لي وبموافقتي ان أكون عليها..."[2].

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :113

2– michel raimand, le roman : armand colin, p :116

"هو نوع من انفصام الشخصية كما يخطر ببالك لكنه بالنسبة إليّ اختيار واع ظل كامنا ولم أفاجأ به عندما أسفر عن ملامحه"[1].

الجسد سبيل التحرر "متعة الجسد عندي عادت مقترنة بالجمال والذوق الترف والموسيقى والتراب والمسامرة والتحرر من الرتابة والمواضعات التي نتجرعها على مضض..." [2].

يستأنس الوارثي بأفكاره ويؤسس مجموعة "استعادة الحياة" لها طقوس ومقاييس الاستضافة تستهوي صفوة الناس: تحقق المتعة الذاتية ومتعة الحكايات والأسمار التي يرويها في هذا الجمع، هي لقاءات تعبر عن أشكال تتناغم فيها الشخصيات بين الجرأة والجمال وجرأة الكلام، "استعادة الحياة"، طريقة ومظهر من مظاهر العيش والحياة في زمن متمرد، رواية الأحداث والحكي عن المغامرات "لا تخلو من تفاصيل وتنويع الوصف وطرائق السرد" والتشبث بالحياة هو السبب في كل ذلك ويفسر كل ما علق بالسلوك وردود الأفعال، التي لا يمكن أن تتخلص من فضاءها وواقعها الموجود.

في الأخير يتكهن الوارثي لأفكاره عن الحياة والزمن الذي سيكفل تحققها في الواقع لانّ هذا السلوك سيصبح اختيارا مقبولا من بين اختيارا أخرى، أتوقع أن يطغى همّ الاستمرار في جحيم المدن الكبرى في الأخير يُنهي الوارثي قوله أن "ما آل إليه هو من قضاء الله..." [3].

الوظيفة التوثيقية:

زمنية منذ أربع سنوات صادفت على قناة الدوزيم حوارا مطولا مع الوارثي..."

"أول لقاء مع الواثي كان في الأسبوع الثاني عن أكتوبر، تحت سماء محتفظة بزرقتها وشمس تستطع في عزّ الخريف" المكان "فيللا أمام البحر" جامعة القرويين، "الكفاح الوطني"، "الدعوة إلى تقنين سلطة الملك"، "مقاومة الاستعمار"، "القصر"، المخزن،

1 – المصدر نفسه، ص:117.

2 – المصدر نفسه، ص: 117.

3 – المصدر نفسه، ص: 125.

"الحركة الوطنية: البعثة الناصرية الماركسية"، "التعذيب والتنكيل"، "ملكية دستورية"، "علماء رواد: الشيخ محمد العربي العلوي وبعض قادة الحركة الوطنية ...عبد الحي الكتاني"، "هونغ كونغ".

"أبيات الأمير تميم بن المعتز لدين الله الفاطمي"، "إخوان الصفا"، "في الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي" استحضار تاريخي لبعض الكتاب الغربيين، حضارة الفراعنة والهنود وانبعاث الموتى.

تشخيص الوضع: بلغة العرب الأفصاح: القاب، القحاز، والقحاف، القحال.

في جوابه (محمد برادة) عن شخص الوارثي وربطه بعبد الهادي بوطالب الباحث ومستشار العلاقات المغربي الحسن الثاني قال محمد برادة، أن هذه لعبة سردية لا تتوخى استنساخ ما هو موجود وأن الأمر مجرد نوع من الصدى لما يقع من أحداث في المجتمع المغربي (محمد برادة: لعبتي السردية وسيلة للتحريض حوار أجراء أحمد نجيم 29 فبراير 2009) (إيلاف يومية الكترونية).

العتبة الأخيرة:

رسالة نعيمة: عتبة النص الأولى والأخيرة وهي مجملة وآخر ما يختتم به نص حيوات متجاورت، حكي آخر التفاصيل مع نصين متوازيين في الأخير، المكان هو سجن سلا أين تقبع نعيمة، مرحلة زمنية أخرى في حياة نعيمة واكتشاف جديد على هامش الحياة.

الرسالة هي استكمال لتسجيل السير–ذاتي ومرحلة حساسة للتأمل فيما كان وما هو موجود في حياة نعيمة عن الزيف والخداع الذي تمارسه زبانية الجشع والريع، والنفاق الاجتماعي، الرسالة أيضا تستحضر تفاصيل نشاط الشبكة، وحديثٌ عن ولد هنية الذي ساعد نعيمة من بعيد في هذا العمل، مع العلم أن هذا الأخير أعلم السارد والمسرود له عن العلاقة التي جمعته بنعيمة، كان نشاط نعيمة رد فعل إزاء ما غدت عليه بعد إفلاس البنك لتكتشف عالما جديدا عالم زبانية المال والتجارة في كل شيء من "الصفوة"، يجمع سجن

سلا نعيمة وسجينات بعضهن ضحايا الأوضاع الاجتماعية التي لا ترأف تتعرف على الزاهية التي ترى فيها صورتها، تجعلها وصية على بعض الخدمات بين السجينات وتنظيم نشاطات استطعن إحرازها، حضور الجسد يوحي باستمرار الحياة (الرقص والاحتفال) ويحضر الحكي والسرد يروي قصة كل سجينة كما تجتمع السجينات لسماع حكاية نعيمة عن مغامراتها.

يكفل الوضع الاستثنائي للسجن توازن السجينات، يعيد لهن الثقة العمل الذي أحرزته نعيمة وعدم الشعور بالذنب في واقع كن فيه ضعيفات، تزييت الدواليب بالحطب والشعارات والتعاليم التي تتبخر في الهواء[1]، إضافة إلى البعد السياسي "أزمنة الرصاص" تعبر الرسالة عن مرافعة نعيمة والسجينات أمام هذا الواقع، وما فعلته هو ردود أفعال تعبر عن ذاتها "لقد أظهرنا هم رجال وأنا امرأة".

الدخول في تفاصيل العمل مع الشبكة بالخارج كان العرض مغري من "وسيط" عجيب: زوج نعيمة وطليقها الكوكبي، الذي رتب لقاء مع أحد رؤساء هذه الشبكات يتم الاتفاق مباشرة وهو ما يعزز موقف نعيمة، ويبرز ردود الأفعال "في الطائرة وأنا عائدة إلى المغرب بدأت أحس أنني امرأة أخرى تستطيع أن تتحدى وإن كنت لا أعرف بالضبط الذي أريد أن أتحداه...كنت مستثارة ومتحفرة استبطئ الوصول إلى المطار"[2]، تتشكل الشبكة بتواطئ مسؤولين وتتزعم هذا النشاط إلى أن يتم اعتقالها.

في المشهد الأخير تفاصيل المحاكمة، وقوف نعيمة وهي ترافع عن نفسها تشخيص جريء وتوريط أصحاب القرار في ما آلت إليه بعد إفلاس البنك وتهريب أمواله إلى الخارج دون حساب، التورط في إهدار المال العام بطرق ملتوية من قبل مسؤولين نافذين شاركوا في نشاطات مشبوهة كنشاطات الشبكة.

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :138

2– michel raimand, le roman : armand colin, p :138

الزمن يرمي بثقله في هذه النقلات "وأنا أكتب إليك أبذل جهدا موازيا لفهم هذا الانعطاف في مساري وما ينطوي عليه من مفارقة تندى إدراكي، أقول لعلني أقدمت على هذه المغامرة، لأنني لم أعد أنتسب إلى الصورة التي تنامت معي منذ الطفولة"[1]، انطلاقا من ثقل التخييل حين يواكب دخول أغوار الصفوة، تفقد البوصلة حركتها واتجاهها إزاء الأسباب والمبررات التي تفسر أو تساعد على فهم ازدواجية المعايير واستيعابها "أنا التي كنت أظن أن لإرادتي دخلا في التبدلات التي خضت غمارها وعندما تهدأ ثورة شراييني ويحاصرني الشعور باني انتسابي معدوم سواء إلى الأمكنة أو الأزمان، أتمتم في استسلام: ماذا يمكن أن أختار مادمت مرغمة على عدم الاختيار"[2]، الصدفة، العبث الاستسلام "للزمن زبد يلمع على الأصابع ثم يتلاشى في حينه"[3].

النص الموازي: عود على بدء أو سيناريو "حامل اللقب"

يقول الراوي: بصيغة الحاضر-المستقبل يتقلد (الراوي) الحكي هذه المرة من منظوره الخاص منظور له خصوصية(سيناريو) عود على بدء يحمل عنوانا: حامل اللقب مكان العنوان الأصلي "حيوات متجاورة" ألقب يحملها أصحابها لها أكثر من دلالة تتشاكل الأدوار والألقاب، مدفوعة لقدرها نحو نهاية محسوسة.

في هذا التدخل إشارة من الراوي أنه استسلم من السارد المسرود له المذكرات التي أشرنا إليها مع "التسجيلات" وذلك حرصا من السارد والمسرود لكي تكون هذه الحيوات متجاورة في مسار سردي يتعلق بهذه الحيوات، يقترح الراوي من السارد من السارد المسرود له عقدا آخر يكون هو من يحكي أو يسرد ما تلقاه من محكيات ويكون السارد المسرود له مستمتعا دون ان يتدخل.

يجد السارد نفسه متمكنا دون أن يكون كذلك في سرد المحكيات، التي تكفل بطريقة ما عرضها وكتابتها بترتيب معين وهو يرى أن طريقة العرض لم تكن لتمنعه هذا الدور

1 – المصدر نفسه، ص: 151.

2 – المصدر نفسه، ص151.

3 – المصدر نفسه، ص: 151

الذي ينبغي أن يمارسه كسارد، وإن كان اجتهادنا في كون أن هذا الدور يمارسه شخص واحد الراوي/السارد والمسرود له بتراتيب وتعاقب زمني، وهو ما يتضح عند تساءله عن تعديل اللغة للحد من غلواء الكاتب (ص:158)، وفيه تتدرج الكتابة أو الإطلالة على النص من زاوية أخرى للحكي لست سردا وإنما هو سيناريو كتابة كما صرح به الراوي، أي خطوة أخرى تتجاوز زمن السارد المسرود له، ويطلب الراوي مساعدة القارئ وتجاربه أمام "اعتراض الأستاذ سميح على فعلتي (السارد المسرود له) ويترك المشهد مفتوحا ليتأثث بإضافات تجاوب القارئ، يجري السيناريو على مشاهد تخمينية تكميلية وتخييلية، ذاتية عن بعض المشاهد التي جاءت مجملة مشحونة زمنيا، وفي كتابة السيناريو تأتي مفصلة متخيلة للمشهد من خلال الحوار خصوصا في لغته المحكية.

الملاحظ أيضا على هذه الكتابة (السيناريو) أنها تعمل على عملية الحكي والتوثيق بعنوانين تحاول أن تجعل من المؤشرات الزمنية التي تتصدر كل مشهد شاهدا على الصورة أو المشهد في انتقاله من زمن لآخر "مشاهد لها طابع بصري" [خارج- بعد الأصيل] انتقاء بؤر الحكي مع "حد أدنى من الكلمات" وتوسيع لدائرة الحوار: (الحفلة التي أقامها كمال في فيلاته، في المقطع الثاني: بؤرة الحكي [مساء-داخلي] المكان لا يحمل لقبا [في بار أحد الفنادق] البار الذي كان يحمل اسم بار الأمنية)، وإن كان جرى وصفه على لسان الشريف في حواره مع نعيمة في حين أن الفندق الذي كان باسم فندق شهرزاد لم يستعد هذا الاسم بل بقي دون لقب ربما لانّ المقام كان مقام حكي والآن هو مقام سيناريو حوار تمتزج فيه اللغة الفصحى باللهجة المحلية (الشريف ونعيمة).

في المشهد الذي يدور الحوار فيه بين الوارثي ونعيمة تتخلله أبيات في العشق حوار عن طقوس هذا اللقاء "استعادة الحياة"، ونعيمة ظيقة فوق العادة في هذه السهرة".

في المشهد الموالي لقاء نعيمة بزوجها السابق الكوكبي في شوارع مدريد وابنتهما نعيم (06 سنوات) السيناريو يأثث بعض مؤشرات الحوار مثلا: "يتحدثان بصوت مرتفع"، لم يشر فريناذز للكوكبي أنه عازم على فتح معمل للخياطة، بل أشار الكوكبي إلى نعيمة

أنه مشروع تجاري وهي التي أشارت إلى الكوكبي أنه معمل للخياطة عندما سألها عن طبيعة المشروع، ثم الحوار يدور حول فك الارتباط بينهما، في حين لم يرد هذا الحوار في المقطع السردي "رسالة نعيمة من" الإضافات المؤطرة على اللمسات المشهدية أثاث الغرفة عصري وبسيط..."[(1)].

الحوار الذي أشير إليه في المقطع السردي إشارة عابرة مجملة "حديث عام"، يأخذ في السيناريو مشهدا بصريا في الموضوعات التي (تخيل) الراوي أنها جرت ببينهما ثم ينتهي الحوار بوقفة استرجاعية لماضي الطفولة بعد أن استقلت نعيمة الطائرة وموافقتها على إدارة الشبكة، طفولة ازرو والدار البيضاء ...وهو ما لا يوجد في المقطع السردي.

دون استرسال أو مقدمات يبدأ المشهد الموالي عن حال نعيمة وهي في السجن تجتمع حولها السجينات مستمتعات في سهرة السبت (حذف مجريات الاعتقال والحوار الذي دار داخل دواليب العدالة) وحذف ما يتصل بأفعال الكلام أي الحكي المسند إلى نعيمة وغيرها من مشاهد أخرى كاملة لحوار السجينات، حوار فيه تفصيل أكثر ما هو في المقطع السردي بل نجد أسماء أخرى لسجينات زيادة على اسم زريعة الكتان المذكورة في المقطع السردي نجد نادية الشيكي.

المشهد الموالي، يصل سميح إلى السجن صحبة محامي في حين لا نجد لهذه الزيارة مكانا في المقطع السردي، بل كان الاتصال برسالة من نعيمة إلى سميح ويجري بينهما حوار استجمع فيه نتفا من مقاطع سردية خاصة بعلاقات نعيمة العامة مع سميح ومع زوجها الكوكبي والمقطع الخاص للرسالة التي بعثتها إلى سميح.

يتحول الحوار ويكشف عن ميثاق سردي يعقده سميح مع نعيمة بعد أن يذكرها عن سبب لقاءهما سميح: هل تذكرين أن سبب تعارفنا كان رواية لجورج سمنون؟

نعيمة: أذكر، أظن أنك أوقعتها في الطائرة عمدا من يدك متظاهرا بالنوم...

---

1 − michel raimand, le roman : armand colin, p :169

سميح: أنا الآن ألملم الخيوط والمشاهد، لأكتب رواية أنتي بطلتها، تصوري الواقع سيصبح "تخييلا" هذه المرة.

نعيمة: لا تنسى أن تحتفظ لي بنصيبي من حقوق التأليف.

يذكّر سميح نعيمة بأنه التقى بولد هنية والوارثي وتسأله هي بدورها عن مشاغله؟

يعبر سميح عن غربته، عن طمأنينة مؤقتة وأفق متعالي، منعدم أو مؤجل او غريب يبحث فيه عن ذاته "ليت لي شجاعتك لاختار مشروعا أو فعلا ملموسا يخرجني من هذه الشرنقة الخانقة"[1].

هذا ما صرح به لنعيمة "الواقع سيصبح تخييلا هذه المرة".

أما الزمن فالصدفة واللقاءات الغير محسوبة "المسروقة في زحمة العمل والأسرة والارتباطات إنما هي لحظات استراحة توسع من دائرة حياتنا المألوفة وتلوّنها بذكريات تخفف وطأة التكرار والانحشار في طبور يوجّه مسارنا بصرامة"[2]،

الواقع عند هذه الشخصيات كوميدية سوداء، كل ما يمكن عمله هو تأجيل هذا الموت (التخييل) عن طريق الحكايات، وعلى ذكر الحكايات فإنها ما يريد أن تكون موته المؤجل "زمن رواية متناسلة تتشابه في الظاهر وتختلف في تفريعاتها وما توحي به من حربائية الأيام ولغزيتها...حيوات متضاربة تنضج بخاطري حيوات متجاورة حيوات متلاحقة حيوات تائهة في فلك مضيع لا تكاد تتلامس...لكن ذاكرتي نابضة ما تزال باللحظات المضيئة التي شدت وثاقي إلى رحلة الحياة..." [3]، طريق نعيمة وسميح هذه المرة طريق مفترق حيرة سميح وغربته وواقعية نعيمة وتحررها.

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :175

2 – المصدر نفسه، ص: 177.

3 – المصدر نفسه، ص: 177.

لون الحنين: (من دفاتر السارد المسرود له):

نصوص موازية تمهد لطريق يعرج الرواية والتخييل ويمكن من الشعور بنشوة موهمة ومؤجلة عن حياة متوازية، لانّ الواقع أصبح منزوع الأواصل "...ما نعيشه ليس له مركز يتفرع منه" والحكي وحده من يجعلنا نشعر –في الخيال– وجود منزع متعال القيمة "ومن خلال الحكي تتولد الأطراف والمحيطات كأنها أمواج متتالية تتزاحم داخل الذاكرة، التي هي أشبه بطرس حبر ينعش نسوغه لتفيض مكنوناته تخييلا لا ينتهي عند حدّ معلوم..."[1]، وحدها الصدفة بين لحظات النشاز والصمت والضوء من يجعل –تخييلا أو ربما سيرورة الزمن– بخروج المجرد إلى ملموس وحدها هذه اللحظات تمكن تجاور الحيوات، تستعيد الذاكرة ألقها ومجراها على الأقل في زمن يتمسك بالحروف والكلمات.

حيوات متشابكة تبحث عن تجاوز وتوازن كأشباح أو أصوات الأرواح التي تغمر الحياة بعد اغتيالها في كل لحظة، لكن لغة الصورة لا تفارق الفضاء المتناثر، لم يعد إلا أن تكون الكلمة جسرا واصلا لهذا الصلح، ولإعادة توازن البوصلة وتشغيل عقرب الساعة من جديد أو في الوقت الطبيعي الذي توقفت عنده لحظة الحنين تتشابك بين حيوات متجاورة...وصال أو ارتداد "هل هو حنين أم ارتداد؟ أم هو معانقة لما ستصفه الذاكرة وقطّره الوجدان ليكون الأبقى في رحلتك نحو ملاقاه العدم؟...بل الحنين لون ورائحته اليسامين المتطوعة من رياض "آل المجدوب" في حي الدرج بمدينة فاس وأنت تقترب من سنّك التاسعة..."[2].

الحنين الذي يعود بنا إلى الصور الذهنية واللاشعور التي تلتقطها المسامع والأبصار، عبق الرائحة واللون لون الحياة والموت وأزقة المدينة التي تمتد فيها الذكريات الموشومة بالحياة دون وصايات، ذلك الحنين الذي جمع السارد المسرود له بحيوات

---

1 – michel raimand, le roman : armand colin, p :177

2 – المصدر نفسه، ص: 183.

متجاورت أراد أن يفهم التجاور والتنافر والاختلاف والتشبث بالحياة مهما كان الثمن هو سر يجعلنا نتعاطى مع الحياة بهذا الشكل.

صدفةٌ جاهزة دون مقدمات، أو مقدمات لها أسباب نسيناها لتذكرنا دوماعن الأمل وعن العدالة، صوت الفيلسوف الفرنسي (اوريني) ولقب لفوضى ذات نظام، مقتبسات فلسفية تحللت النص كنصوص موازية لفلاسفة غربيين (ربما هو موقف من الفلسفة الفرنسية بالتحديد) التي تشكّل الضوء الذي كان يتطلع به الكاتب على فهم الحياة، هي صدفة ولكن لها أسبابها كون الكاتب متشبّع بهذه الفلسفة: صوت الراديو فيلسوف فرنسي يتحدث عن النوستالجيا التي أصبحت بلا معنى في المجتمع الغربي في ظل النسق والعولمة و"الكيتش" في حين أن النوستالجيا يمكن أن تكون بديلا لهذا الواقع لكن في سياق الحاضر لا يمكن استرداد ذلك السياق كما هو في الماضي.

حياة مخذولة، محيط محبط وحياة مبنية على ردود الأفعال "...أي شيء يساوي أي شيء" وحنين مخذر يقنع النفس باستعادة الأشياء الجميلة المودعة في الذاكرة.

ثلاث حيوات متجاورة أو متنافرة في وجودها (المحسوس)، تتمثل الحياة كما هي عليه في الواقع حياة تتبنى المغامرة، الشك، العبث بالحقيقة ولاستلهام اللذة والمتعة، لم يعد هناك مجال للفصل بين هذه الحيوات في الواقع والخيال، هي تعيش جنبا إلى جنب تعيش تناقضها "المفروض" اللاإرادي يصل السارد المسرود له/الراوي إلى عتبة أخرى"لم أعد أميز بين ما حفظته الذاكرة وما تنزل من سموات التخييل وجدتني على عتبة أخر، ما الذي فعله أو قاله كل واحد من هؤلاء الثلاثة؟ما الذي تخيّلت أنهم قالوه أو نفذوه بعيدا مني؟ عملية متعسرة عقيمة في نهاية الأمر"[1]، هي عتبة التجاور المتناقض المنتوج على سلطة الواقع وإفرازاته وما ينسجه من حيوات أخرى أكثر تطرّف بين واقع المصلحة والمنفعة "أي شيء يساوي أي شيء" وبين حنين يعيش زمنا مؤجلا وفي هذا السياق يفشل

1− michel raimand, le roman : armand colin, p :187

السارد المسرود له استيعاب العلاقة الملتبسة داخله وقد اجتمعت داخل نعيمة آيت لهنا وولد هنية والوارثي.

الحكايات أو القصص المروية عن هذه الشخصيات، التي حكتها هذه الشخصيات على لسانها أو ما قام به السارد والمسرود له "حبكها" لها مسافة زمنية أو بالأحرى سياقية تجعلها "وقائع مختلفة" عن تلك التي نجدها في الصحف المهتمة بالأحداث ولهذا كان دور الراوي هنا أن يضمن تأملات السارد المسرود له من خلال مذكراته إلى هذه الحيوات المتوازية بناء على ميثاق سردي (زمني) وقع بينهما.

تواطؤ يعلن عن نفسه بين هذه الحيوات، التي تعيش في زمن واحد في حياة واحدة تمارس أدوارا في سياقات زمنية مختلفة تمارس لعبة التماثل والاختلاف، بين الواقع والخيال "لعل هذا التواطؤ بين الحكاية وكاتبها، هو ما يخلق المضمر الذي تتحول داخله الرواية إلى سرد يميزها عن الحكي "الواقعي" المتداول، لأنه يدثرها بغلائل التخييل والأسطورة والحلم ومن ثم يتحلق لدى الكاتب والقارئ حنين إلى عالم تتخايل ملامحه داخل النص بوصفه عالما ممكنا في طي الآتي...أنا ألح على تلك اللمسات التي يبصم بها الروائي محكياته وعلى نسخ الحنين الواصل بينهما لكن ليس معنى ذلك أن كل لمسة تحمل بصمة مضيئة"[1]، ويستدل السارد المسرود له على هذا التواطؤ شاهدين لمجدهما في الزمن القريب حادثة في صحيفة نيوزيلندية الأخبار تحمل دلالة مفتوحة وبالتالي الشاهد له عتبة في هذا السياق لتحوير الخبر أو الحادثة وللمكان أيضا دلالته نيوزيلندا، أما الشاهد الثاني فيعود إلى ذكريات السارد المسرود له في مدينة إفران ب"الفندق الكبير" ووصفه له من خلال ملامحه وتاريخه ووجود زوجين "فرنسيين" به في الوقت الذي كان يسرح فيه بذكريات لأقران تعود إلى أيام الطفولة زمن الذاكرة زمن حاضر آني جمعه بحوار بين زوجين فرنسيين حين يصرح الزوج وهو في قمة الغضب "لم أعد أطيق العيش معك، هذا ما اكتشفته اليوم وها أنا أقولها لك بصوت مرتفع...".

1– michel raimand, le roman : armand colin, p :189

يكتشف السارد/المسرود له الراوي أنّ الحنين الذي ساقته له التجارب ليس في الماضي والذاكرة الحنين هو ما يعبر عن مسرات عابرة، الصدف، الآتي المبتكر والمختلف، الجرأة ما تحققه الكتابة وما يجعل من هذه المطالب ممكنا، هو الحنين المحقق لفضائل أو فضيلة تجمع بين حيوات تسعى بكل السبل تحقيق العدل وواجب واحد في إسعاد النفس ونتيجة واعتقاد مؤسس ألا نشتط في الحياة ولا نخشى الموت.

عتبات إسنادية:

نسيان *Com*: عتبة التصنيف:

انطلاقا من مفهوم الكتابة المتشابك دلاليا على مستوى الخط، القيد، الفعل، الإنجاز، التوثيق، النص... يمكننا أن نعتبر نص الرواية حقلا لتوثيق فيه الصلة بين ربط الحكي كفعل وتأطير كنوع من جهة ضمن دائرة التجنيس، لقد حاول سعيد يقطين التفاعل ليجعل من الكتابة داخل النوع تنطوي ضمن دائرة الجنس، وهذا ما طرحه في مشروعه السردي الجنس /النوع/ النص الجامع، حيث اعتبر السرد (كجنس) يحتوي مختلف أساليب الكتابة وهو بصدد الحديث عن الرواية والفنون النثرية المختلفة التي اعتبرها كأنواع داخل السرد[1].

وبخصوص هذا النص الموجود أمامنا (نسيان *Com*) لصاحبته (أحلام مستغانمي) يحتار القارئ في تحديد نوع خاص لهذه الكتابة فهي كتابة نثرية تسرد تجارب متعددة من المحكيات والمغامرات لأناس تربطهم بالكتابة(الساردة) صداقات في أزمة وامكنة مختلفة تحكي عنهم لحظات حميمية عن مشاريع حب فاشلة وتحاول الكاتبة ان تقدم خدماتها "رهن" كي يتجاوزن "الفشل".

في هذا النص أيضا تفاعلات مع نصوص موازية مباشرة (أقوال لفلاسفة، أدباء، شعراء...) ونصوص موازية غير مباشرة تعود إلى الكاتبة والأمر يتعلق بنصوص روائية وحتى شعرية (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس...)، وهو ما يجعل النص يختص بفعاليات على درجة ضمنية مقصودة (تضمين) كأنها تكتب (توثيقية) على الحواشي لتفصل وتقارن بين فعاليات متعددة قد تشكلت في الذاكرة وهو تعدد بوليفيني في زمن أو مسافة كانت بين هذه النصوص وكتابتها وتلقيها واستقصاء تداعيها على الكاتبة والقراء فجاء هذا النص ليتدارك النقص او سوء الفهم او هو مسلك لترويج مدونة تتطلع

1 – ينظر: إشارة سعيد يقطين، قال الراوي، انفتاح النص

أفق معينا من المقروئية فجاء النص مسكونا بهذا النوع من الكتابة عن قراء جدد وبين رغبة مكشوفة مخاتلة صدامية أو كأنه رغبة من النص في ضوء كتابات سابقة للكاتبة.

وبالتالي فالنص على زقاق يحتوي أبوابا أو عتبة على بهو تتلقاك لوحاته التشكيلية في ديكور جديد وإضاءة أفادت مشحونة بالمشاعر لكي تزيد من دفع سقف القراءة (المتعة) جاء النص أكثر غزارة بحالات ومحكيات كان الكاتب/السارد شاهدا عليها وهو يشخّص ويؤثث محكياته هذه على أن الحكي عنها هذه المرة جاء من منظور (بؤرة حكي) قديمة/جديدة، يتدخل الكاتب/السارد ويعلن حضوره في كل لحظة فهو يشخص الأدوار: الفاعل والفعل والمتفاعل المباشر المحايد/المتواطئ في عملية السرد التي تجري ضمن أطوار الحكي بين تفاعل حدد وتعال ملحوظ.

الكتابة والعتبات:

يؤشر الكتابة على 'توثيق' في العادة ليس من السهل أن يحتضن مرفأه بمعهود سهل، ولأنها كتابة فهي ليست عتبة أولى تحيل على بداية بل هي عتبة متوالية لأنّ ما يسبقها قد تشكل باصطدامات تشظيات وسلسلة غير متعينة أو مقصودة، وهكذا تكون كل كتابة أسيرة قراءات أو نيازك قادمة من زمن ضوئي بعيد.

ولانّ الكتابة هي أيضا عتبة على مؤشرات مرجأة إلى حين فإن فعل الإرجاء أيضا مقصود كفعل سلوكي تنتهجه الكتابة استراتيجية أمام القراءة.

مفهوم العتبة: تمارس المصطلحات دور لاحتواء المفاهيم المنفلتة لكنها لا تحتويها قد تصل قدراتها الاحتوائية حدودا التحكم التقني في الشاشة أو الواجهة التي تعرض المساحة أو حيز فيها منتوجات ما.

فكذلك العتبة هي حيز احتوائي لواجهة المنزل شكله، حرمته، وضع، أو ذوق ما، أي منظور معين العقبة أيضا حدود أو مسافة لملكية خاصة.

على الصعيد النقدي لم يكن ينظر إلى هذا الحيز كفعالية لولا دائرة الاهتمام التي أصبح "النص" مقصدها النوعي الخاص، وكذا تفاعله مع فعاليات سياقية مع نصوص

مختلفة "كان التطوّر في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته"[1].

لقد شكلت العتبة أيضا من الشعرية ذلك النسق الثقافي الذي انطلق من النص ليستنطق مختلف الكفايات والمنجزات ضمن مستحضرات النص، لكن الشعرية انطلقت من منظورات أخرى ما فتئت تشكل ظلال هذا النص وعتباته (خارج/داخل) تلك العتبات التي تشكل معمار النص لتشكل رؤية أو منظور خاصا.

يؤسس النقاد هدا الطرح بدايا على صعيد عملي مع كتابات جيرار جينيت خاصة كتابه المتداول (عتبات *Seuils*) في هذا العمل يؤكد صاحبه تداول فعاليات النص خارجية وداخلية لخروج النص إلى القراءة والتداول وهذه الخطوات أو ما يسميها جيرار جينيت بالمتعاليات النصية تتكون من فعاليات ضمن: "التناص، الميتتانصي، النص اللاحق، النص الجامع إلى جانب المناص"[2].

لقد أوحت هذه المتعاليات مقاربة أخرى للنص تدعى 'بالمناص' أو النص الموازي الذي تنشأ الفعاليات الخمس المذكورة من خلاله إزاء النص، والتي هي بالنتيجة تستهدف تحفيز القراءة وتحفيز النص.

ولانّ هذه المتعاليات لها حضور ملازم عملي عرفته الأشكال التعبيرية فإن استخراج إطراد هذا العمل يبقى جهدا متواترا على متعاليات وحوافز أخرى، لقد كان للنقد الثقافي دورا بارزا في هذه الخطوة لإتاحة فصوص أخرى أمام النص ما يمكن أن يسهم في تثويره خصوصا مع تخصصات جديدة قد خرجت إلى الواجهة كعلم الاجتماع الثقافي

---

1 – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص (تقديم سعيد يقطين)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 2008م، ص: 14.

2 – المرجع نفسه، ص: 20، ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 96–97 – 98.

وعلم النفس المعرفي وخصوصا اتساع دائرة السيميائيات البصرية والأهواء... وغيرها لاستنطاق واستفاد كل ما يعمل على تحفيز فعل الكتابة والقراءة معا[1].

لكن قبل أن تستقر هذه الفعاليات (الاستقرار جزئي) كان ولازال التباس المفاهيم فيها وحدود عمل كل واحدة منها فهو يقترح (جنيت) مصطلح المتعاليات النصية بديلا جامعا للتناص بل ويجعله إحدى فعالياته تماشيا مع فكرة النص الموازي داخليا/خارجيا، ولتوسيع دائرة تعاطي النقد واهتمامه بالمعطى الخارجي للنص (شكلا) خصوصا.

يضع مصطلح التوازي على المماثلة والمشاكلة، الشيء المساوي المجانس قوة وارتفاعا[2]، أما النص فقد تداولته المعاجم الأجنبية، بمعنى النسج او القول أما المعاجم العربية فيرد بمعنى الرفد وكل ما يعبر عن الارتفاع ومعاني "البروز والظهور غاية الشيء ومنتهاه"، وإن كان ابن خلدون قصد به في سياق حديثه عن الأسلوب بمعنى القول أو النسيج أيضا.

وبالتالي تساوق السابقة بكلمة النص دلالة على ما يوازي النص من نص آخر (المناص–*Paratexte*) أما اصطلاحا فهو تعالية داخل متعاليات النص الشعرية تحيل على ما تحقق النص كتابة كعتبة بصرية (العنوان، اسم الكاتب، الإهداء، الاستهلال، لوحة الغلاف...):

أما أنواع المناصات فمتعددة ومتغيرة الآليات المستحدثة المستخدمة لترويج الكتاب والمقصود هنا عملية النشر فمن بين أساسيات النشر والهامة بالنسبة للمناص ما يتعلق بأبجديات الطباعة وتسمى هذه العملية بالمناص النشري انطلاقا من غلاف (الكتاب) الذي تشكل ضمنه المناص: (الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف عنوان الكتاب بخطوط معينة وتقديم أو تأخير أحدهما عن الآخر، اسم المترجم أو المحقق، كلمة الناشر، تقديم الكتاب من قبل كاتب آخر الإهداء...). كما نجد في الصفحات الموالية تكرار ما هو موجود من

---

1 – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 29 – 30 –31.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 41 – 42.

مناص في صفحة صماء مع بروز في ظهر الصفحة معلومات عن الطبعة دار النشر السنة، معلومات عن دار النشر أما في الصفحات الأخيرة من الكتاب فنجد الأعمال الكاملة أو الأعمال التي أصدرها الكاتب في دار النشر المعنية بحقوق نشر أعماله، هذه خطوات أصبحت تقاليد راسخة لدور النشر أما الاختلافات فهي ضمنية تتعلق بنوع الطباعة وجودتها والاهتمام بتفاصيل جزئية مناهية هامة تتعلق باللون الخط، الصور.

المناص التأليفي: يتعلق مناص التأليف بمصاحبات النص ذات الصلة بمؤشرات مباشرة تحيل على المؤلف (حوارات، ندوات، قراءات نقدية، تصريحات)[1].

لهذه المناصات أهمية فهي تحيل على وظائف ذات صلة بالمرجع فاسم الكاتب يؤدي إلى:

- وظيفة التسمية: تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب إعطائه اسمه.
- وظيفة الملكية: الملكية الأدبية والقانونية للعمل.
- وظيفة إشهارية: إذ يقترن الاسم بواجهة المؤلف (الغلاف) الذي يمثل تشهيرا بالعمل وصاحبه[2].

ولهذه الوظائف والأدوار منحى "تداولي"فهذا الأخير يضبط الدور الخاص بكل طرف في هذه العملية التي تتشكل من المؤلف والعمل كسلطة توجيهية وإنجازية وكذا طرف المرسل إليه المقصود الأول والأخير بهذا العمل وفعاليته إزاء هذا النص، إذ تتسم درجة التفاعل بمحفزات متعددة عندما يتلقى المتلقي العمل كمعلومة عبر إعلان أو إشهار أو عن طريق المعارض بشراءه نسخة عن طريق التوقيع أو الإهداء المباشر لصاحب العمل مثلا الذي يتولى التعريف بالعمل والإجابة عن الأسئلة رفعا للبس أو سوء الفهم أو تصويب فيما وقع من خطأ أو خلل.

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 48.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 65.

وبهذا تعمل الفعالية التداولية المتمثلة تحديدا في سلسلة الأفعال التوجيهية القراءة والتفسير، كفضاء مواجهة أو مكاشفة بواسطتها يستطيع [الكاتب] أن يحتكم إليها للدفاع عن أفكاره أو التنصل منها بطريقة ما وفي هذا يمارس المؤلف لعبة حياته أو موته اتجاه أبوة أو تبني أو تنصل من العمل[1].

العنونـة:

من بين أهم العتبات الدالة على مناص النص الخارجي عتبة العنوان إذ أنها تتأثر مباشرة بعملية التلقي وأحسن ما يمثل دور 'سمسار' العمل بمعنى أن الأهمية البالغة والعناية التي أصبح عليها هذا المناص يشكل الدرجة الأولى فيما يسمى "الموضوع الصناعي" فقد أصبحت العناوين موضوعا لها وقعا بالغا في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصدا القبض عليها، وهذا ما يتخصص فيه المشتغلون بالعنوانة أي العنوانيون (...) بتحليلهم لتلك الكتابة الخطية (...) أو الأينوغرافية (...) أي الطباعة المتواجدة إما على صفحة العنوان أو الغلاف"[2].

العنوان رسالة، رسالته توجه او اعتقاد فكري وثقافي يقول كلود دوشي (من المهتمين بهذا المجال) "العنوان كرسالة سننية في حالة تسويق تنتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[3]،

العنوان وصلته بنصه صلة إسنادية بين مسند ومسند إليه "فالنص [جون كوهن] إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فإن العنوان مسند إليه فهو الموضوع العام..." [4].

---

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 58.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 66.

3 – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 68.

4 – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير/مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص: 97.

العنوان بهذا لا يعمل عقد براءة بل هو توثيق أو توقيع برؤية أو منظور اتجاه ما يكتبه ما تهتدي إليه القراءة "فالعنوان عقد (شعري) بين الكاتب والكتابة من جهة وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة وعقد تجاري إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى لهذا يمكن للناشر الترحال في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا ما وجد هذا العنوان غير جاذب للقراء وللمبيعات من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين الجمالية والشعرية للكاتب والإشهارية للناشر"[1].

العنوان فعل كلامي: العنوان يأخذ المساحة أو الفضاء الكلي للغلاف فهو يتشكل انطلاقا من أوجه عدة من التعيين حتى يصل إلى آخر عتبة (التعيين) حيث تجتمع فيه الغاية الفعلية المرادة لتلك الفكرة والغاية الفكرية الموجهة والغاية الإغرائية التحريضية، والعناوين عادة ما يتعين كفعل كلامي انطلاقا من مقصدين إخباري حين يعلن العنوان بميثاق معين(رواية، شعر، قصة...) او مقصد موضوعاتي حيث يغلب على العمل العمل التوثيقي وكأنه موسوعة ومن هذا النوع الرواية التاريخية الرواية الجديدة، الرواية الإقليمية، ومقصد وصفي يجمع بين المقصدين لغايات تفاعلية يستخدمها الكاتب للتعبير عن موقفه ورؤياه من الواقع والحياة إلا أن القارئ عادة في هذا الخصوص ما تستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنونة أكثر من التعيين التقني"[2].

وفي هذا الصدد تكون العناوين التي تحمل أسماء أشخاص أو أماكن أو أحداث باعثة على تحقيق وثوقية معينة بتعيين حيز الكتابة والقراءة معا. ويكون المؤشر الجنسي المحفز الأساسي على هذا الميثاق انطلاقا من الكاتب والناشر لما يريد أن ينسبه للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطيع تصديقها أو إقرارها فهي باعثة كموجه قرائي لهذا العمل، إلا أن الجمهور يتلقى هذا النظام الجنسي كمعلومة

1 - المرجع نفسه (عتبات)، ص: 71 – 51.

2 - ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص: 83.

إما بقصد من الكاتب مثل قوله (اعتبر هذا العمل/ الكتابة كرواية) وإما بقرار مثل قوله (أقرّ بأنّ هذا العمل/الكاتب يلتزم بنظام 'بناء' الرواية)"[1].

العنوان بهذا يكون عتبة على مقصدية النص ويتضمن بذلك مركزية نستند من خلالها على نوع الكتابة ووجهة صاحبها وهو ما أوعز به أحد النقاد (ش.كريفل) بالقول: إذ كان "العنوان هو إعلان عن طبيعة النص فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه (إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، او كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة بالنص فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين ومن جهة ثانية يكون بارقة تحيل على الخارج خارج النص..."[2].

المناص: فعل كلامي (داخلي):

إذا كان المناص خريطة على عالم ماثل من الخارج فإنه من منظور آخر بوصلة على حركة هذا العالم من الداخل، في كتابه: 'انفتاح النص الروائي. النص والسياق. يشير سعيد يقطين إلى الوجه الآخر للمناص انطلاقا من متعاليات النص التي أشار إليها جيرار جنيت، فهو يقترح (سعيد يقطين) استعمال "التفاعل النصي" بديلا عن المتعاليات النصية لأنه في نظره "يحقق للدارس ولحقوق النص متابعة جمالية بنيوية من خلال طرح جنيت ومن خلال البعد السوسيو–نصي الذي اقترحه يسير زيما فمن خلال هاتين الفاعليتين يمكن أن نجتاز عتبة التجزئي إلى عتبة التفاعل والتركيب.

يعتبر سعيد يقطين التفاعل النصي كل ما يمكننا الوقوف عنده في بنية النص إزاء علاقته بعالمه الداخلي من أشخاص وأحداث أما ما يسميه بالمتفاعلات النصية ف"هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها 'بنية النص" وتصبح جزءا منها ضمن "عملية التفاعل النصي"[3].

1 – المرجع نفسه، ص: 89.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 03.

3 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 99.

يحدد سعيد يقطين أنواع التفاعل النصي مستفيدا من جنيت، وهي عنده أنواع ثلاثة:

1. المناصة: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا او نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها قد تأت هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما سابه إننا نستعمل المناصية هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات على ظهر الغلاف وما شابه..." [1].

2. إذ تحكم المناص الداخلي علاقة تجاور بين بنية النص وبنية نصية أصلية أخرى تجمعهما علاقة تجاور في حين تتبني علاقة التفاعل النصي مثلا في التناص التضمين كعلاقة بين البنيتين أما في الميتانصية فنحكمها علاقته نقدية بين البنيتين، في حين إذا كانت العلاقة التفاعلية في التناص والميتانصية مفهومه بسياق المسافة التي يأخذها التضمين والنقد فإن علاقة التجاور في الميتانصية لا نجد لها تفسيرا أو مقصودا يفقدها فما هو المقصود بالتجاور؟

يشير سعيد يقطين إلى هذه العلاقة بالتفصيل بقوله: "إنّ المناصة في عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسيان هما المناص والنص وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التغيير أو تشغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز كان تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر" لنجد أنفسنا أمام بنية نصية لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل[2]، رغم الأمثلة التي قدمها لا نجد اختلافا بين ما نقصده بالتجاور (البحث والتأويل) أو التضمين او النقد فكل منهما في أشكال التفاعل الثلاثة تمثل تجاوزا وتضمينا ونقدا اللهم إلا في الإشارة إلى نوع الكلام المجاور

1 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 99.

2 – المرجع نفسه، ص: 111.

أو المضمن أو الناقد على أساس خطاب مسرود أو معروض ويشير سعيد يقطين إلى فروقات فرعية كقوله بإمكانية الاستغناء عن النص المجاور على اعتبار أنه نص طارئ رغم أنه يشير إلى أهمية قراءته في سياق بنية النص[1].

بعد أن ميّز سعيد يقطين بين أشكال ثلاثة لهذه الأنواع وهي:

1. التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2. التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل هنا الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية او غير أدبية.

3. التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة"[2].

نسيان *Com* **نص موازي:**

يعتبر هذا النص نصا موازيا لما كتب من أعمال سابقة للكاتبة (نصوص نثرية أو شعرية) واستدراكا للأفكار لم يتح لها الظهور في هذه النصوص أو أنها أفكار سابقة وجدت طريقها في الزمن اللاحق وذلك من خلال الحالات التي يشخصها النص بعد كتابة النصوص السابقة التي وجدت طريقها إلى القارئ فالنص يحكي عن تداعيات هذه النصوص على القراء،

وفي تحليلنا لهذا النص سنعتمد على ما وقفنا من تنظير حتى نصل إلى النتيجة التي أتينا إلى ذكرها مسبقا فسنعتمد إلى المناص بتفاعلاته الخارجية والداخلية.

---

1 – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 111 وما بعد

2 – المرجع نفسه، ص: 100.

الغلاف:

لون الغلاف أو ألوانه جاءت متفاوتة إذ يغلب اللون الأسود على فضاء الغلاف واللون الأسود "ليس لونا مطلقا إذ إنه نقيض شكل الطيف الذي تنبثق كل الألوان الحقيقة الأسود يمتص الضوء في نفسه دون أن يعطي شيئا لقاء ذلك، إنه لون الحداد في ثقافات الغرب والبحر الأبيض المتوسط... والثقوب أو الحفر السوداء في الفضاء الخارجي هي نسخة القرن العشرين من الهاوية المفتوحة، إذ أن الأسود طالما عبّر به أفضل من أي لون آخر عن مفهوم العدم أو اللاوجود لذلك بات اللون المعياري لأنصار الوجودية خلال الخمسينات، وسرعان ما تبناه الآلاف من الشبان الذين شاؤوا أن يبدو بوهميين ومتكلفين وقد اعتمده الفنانون والراقصون والكتاب والموسيقيون والفلاسفة والشياطين (أتباع الشيطانية أو النزوع الفطري إلى الشر)

الأسود هو لون الليل ولون لباس رسمي كالراهبات والكهنة والمحامين والقضاة... فإنّ الرسالة النقدية التي يقدمها اللون الأسود هي مزيج من السيطرة والغموض. والعبارات الوصفية من مثل "ملامح سوداء" و"قلب أسود" و"مزيج أسود"، جميعا توصل شعورا بالميل إلى التأمل وتشير إلى امرئ لا تعني له شيئا الأخلاقية التقليدية...إنّ الأسود مع ذلك يجعلك هدف الملاحظة إنه اللون الذي عليك ارتداؤه للسيطرة على حالة ما أو وضع، ولكن لا تتوقع أن تنشئ صداقات بسهولة توحي بمشاعر دافئة موثوق بها"[1].

اللون الأسود لون التجارب والامتحان، الحياة الفعلية، العيان، توثيق الصلة والروابط.

اللون الأحمر: لون العاطفة، لونه يرفع الضغط الدموي ومعدل التنفس ولكنه أيضا يعبر بالمقابل عن: الغضب: العنف والتطرق، الغلو، اعتبره غوته الخيار الأول للمتصورين للرجال، والأقوياء وغير المتعلمين والأشخاص الميالين لهذا اللون يتمتعون

1 – آلن بيز، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إلماءاتهم تعريب: سمير يخاني، الدار العربية للعلوم، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط01، 1997م، ص: 194.

بشهوة هائلة للحياة التي يحيون كل يوم جديد بحماية مطلقة العنان، وينزعون إلى العيش في الحاضر بصورة رئيسية وإن سرها إيجابيا لهذا اللون يمكن أن يكشف شخصا متعبا ومكتبا"[1].

وجود هذا اللون في فضاء لون أسود يجعل منهما فضاء للتقارب والتنافر بين فضاء يمتص ويستقطب دون مقابل، وبين فضاء مندفع أي أنانية واندفاع وهي خصال تتماثل في المرأة، فقد جاء اللون الأحمر في شكل دائرة غير مكتملة، وإن كانت الدائرة تعلن عن بداية ونهاية وهما دلالة على حكم طبيعي في صراع مع أسئلة وجودية (اللون الأسود) الدائرة كالختم قرار أو مصادقة على حكم ما كتاب يحظر بيعه للرجال.

تحتل صور الزهرة حيزا هاما في الغلاف، وردة عبادة الشمس تميل اللون بعد الأصغر بخليط من الأحمر أرجواني الأصفر أقرب إلى الأحمر اللون الأصفر دلالة على أشعة الشمس لون الإثارة فكل من الأحمر والأصفر يجتمعان على هذه الدلالة "اللون الأصفر نزوي متقلب، وهو قبل كل شيء لون التعقلية (التعبد للعقل أو الانصراف إلى النشاطات العقلية) والأمل والخصب، وأولئك الذين يحبون هذا اللون الأساسي المتألق هم متفردون وأصيلون مبدعون في تفكيرهم ويتمتعون بمستويات طاقة متقلبة ويحتاجون إلى الإعجاب، ويهتمون بالأفكار الجديدة.. قد يكون اللون الأصفر خيارا جيدا لدى العناية ب "لقاءات الأفكار" أو عندما تتم محاولة ضخّ حسن الحماسة في مشروع يجري ببطء. إن درجة لون الذهب الأعمق او المغرة (= أكسيد الحديديك المائي الطبيعي، وتكون صفراء أو حمراء عادة)،توحي بشخصية متفائلة تتمتع كذلك بقدر من ح السليم الناضج إن الشخص هذا يحتفظ بالإبداعية والحكمة والقدرة على العمل الشاق[2].

إن الكره الشديد للون الأصفر يدل على نبذ الاستبطان (=فحص المرء أفكاره ودوافعه ومشاعره) والخوف من التجديد، واليأس إذا ما ذهبنا في ذلك إلى أبعد مدى.

---

1 – آلن بيز، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إلماءاتهم، ص: 195.

2 – المرجع نفسه، ص: 196.

زهرة عباد الشمس (صفة على موصوف) هذه الزهرة التي تستأثر تلك الصفة المائلة بينها وبين الشمس في حركتها ولونها والتي تتوقف بمجرد الغروب أي السواد الذي يجعلها في حركة ثابتة مشلولة عن الحركة لكنها في هذا الفضاء (الغلاف باللون الأسود) بحيويتها متفتحة لكن في اتجاه واحد لكأنها حركة تصرّ أن تبقى ماثلة في زمنها خارج زمن المعهود لكأنها أفكار تبحث عن أمل وتفسير وتحقق وجودي، أمل الوردة غصن لا يبدو أنه غصنها الحقيقي وحتى الأوراق الخضراء الصغيرة، معركة في هذا الفضاء بين الأفكار وما يعترضها من المطبات والمكائد وكمائن اليأس والنبذ والإقصاء وما تلك اللفافة إلا دليلا على تخطي إحدى جولات هذه المعركة بنجاح.

النص ومناصه الخارجي:

العنوان: النسيان احد الميزات التي تميز جنس البشر عن باقي المخلوقات، النسيان يقابل الذاكرة، وهو ضد لها، عدو وعامل استراتيجي في تفعيل طاقتها التخزينية، النسيان قطيعة مع الماضي، الألم والحزن أو على الأقل التخفيف من حدته أو الشفاعة بتدرج، النسيان صفحة جديدة، الحياة المنقطعة، الابتداع، التكيف، سرعة التجاوز، حساب وتصفية، قرار يتخذ، لا شعور كالشعور بالجاذبية أو دوران الأرض، نتعلم للنسي أو نتذكر للنسى قاعدة جوهرية مكتشفها العلامة ابن خلدون.

جاءت الكلمة نكرة دالة على العموم بلون أبيض يسندها رمز باللغة الأجنبية لمحرك الكتروني متداول على شبكة الانترنت كذلك باللون الأبيض ودلالة هذا اللون تؤشر على "الطهارة، التنوير البراءة هو لون الترف الرفاهية وبكميات كبيرة في الشرق أنه لون الحداد (الصين القديمة) يشير إلى تفوق أو سمو الاهتمامات الدنيوية التي تحدث عقب الوفاة...فيما يرتدي الرجال بذلات بيضاء زاهية، فإذا فعلوا ذلك فإنه ينظر إليهم على أنهم أشخاص مريبون 'الحري ينتقلون' لكي يلفتوا الأنظار إليهم ...على نقيض الأثواب السوداء لا تمتص الحرارة وتساعد لابسها على البقاء باردا تحت أشعة شمس الصحراء...غير أن الإسلام يربط اللون الأبيض بالرجولة والزعامة أو القيادة، والتصوف لذا فإن هذه الملابس

قد تخدم غاية رمزية إضافة إلى الغاية العملية... لقد قرن اللون الأبيض بالبطلات البريئات في الروايات، اللواتي يقذفن بلا هدف في عالم خطر، لا يحميهن إلا سمعتهن غير الملاحظة...والنساء اللواتي يرتدين عادة كميات كبيرة من الأبيض هن كماليات (من كمال) في بحثهن عن عالم مثالي غير ملطخ. إنّ أحاد القرن(الحيوان الخرافي الذي له جسم فرس وذيل أسد وتحزن وحيد فيسط الجبهة) الأبيض تماما الذي لا يمكن ترويضه إلى على يد عذراء، وتساقط الثلج الجديد، وملكة الثلج في حكايات الجنيات هي جميعا صور قد تروق لمثل هؤلاء الأشخاص...فإن اللون الأبيض يوحي بالفعالية والنظافة والغبط"[1].

تماما كما المناصات الأخرى وألوانها جاء هذا اللون ماثلا في فضاء أسود دلالة ربما على صراع الخير والشر أو العلاقة التي تميز ولوج الليل والنهار وكيف انسلخ هذا الأخير من الآخر، تأشيرا على الصعوبا المعركة التي لابد منها لأنها ستجعل كل فعل يعد ذلك نابعا عن قوة ويقين، اللون جاء متوافقا مع لون خط دار النشر.

اسم الكاتب: جاء اسم الكاتبة متوافقا مع لون المناص الذي أخذ مساحة هامة من الغلاف الأصفر الممزوج بالأحمر كما الوردة والشريط الموجود على غصن الوردة وهذا دلالة (دلالة اللون) على تلك الدرجة من "لون الذهب للأعمق أو المغرة (= أكسيد الحديديك المائي الطبيعي وتكون صفراء أو حمراء عادة) توحي بشخصية متفائلة تتمتع كذلك بقدر من الحسن السليم الناضج. إن الشخص هذا يحتفظ بالإبداعية والحكمة والقدرة على العمل الشاق"[2].

واللون نفسه يتقاسمه الاسم الكاتبة والاسم المرفق في آخر مساحة من الغلاف (جاهدة وهبة: غنت قصائد للكاتبة).

1 – آلن بيز، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين، من خلال إيماءاتهم، ص: 193-194

2 – المرجع نفسه، ص: 196.

الإهداء:

من المناصات التي أصبحت تقليدا عريقا لتعبر عن مشاعر وأواصل المحبة، الاحترام، الولاء ويكون من قبل الكاتب نفسه أو المترجم و"يمكن أن يوكل (الكاتب) مسؤولية الإهداء لغيره (وإن كان وراءها ككاتب ضمني) هذا إذا اعتبرنا مفهوم الكاتب/المؤلف غامض وغير واضح"[1]، والإهداء الذاتي بالنسبة للبعض أصدق مشاعر وحميمية خاصة وهو نادر.

وأهمية الإهداء ترتكز أساسا على فاعلية وتداولية وبلوغه المقصد والمبتغى فعلى مستوى التداول يرى فيه جينيت عتبة أولى أساسية لاستقبال القارئ فهو حين يشير إلى حميمية خاصة فتلك الحميمية يتلقاها كل قارئ على أنها خاصة "فلما يقول الكاتب أهدي هذا الكتاب إلى فلان فكأنه يقول لفلان أني أهديك هذا الكتاب ولكن أحيانا كأنه يقول للقارئ إني أهدي هذا الكتاب لفلان ويساوي هذا الفعل قوله لفلان بأنني أقول للقارئ قد أهديت هذا الكتاب لفلان أو بصيغة أخرى يقول لفلان بأني قمت بإهدائه إليه"[2]، فكأنما الإهداء خاص كما قلنا أو أن يستشعر القارئ أنه موكل بتبليغ هذا الإهداء بطريقة أو أخرى والمراد من ذلك "تنشيط حركية التواصل بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه"[3].

وبالتالي تقع على القارئ أو هذا ما ينبغي أو ما ينتظر منه فعلا: "أن يكون مسؤولا عن الكتاب المهدى إليه بانّ يحمل له بعض تضامنه (...) أي إسهامه..." [4].

في نص الإهداء (نسيان *Com*) استباق بإشارة مخاتلة "أهدي هذا الكتاب أولا إلى قراصنة كتبي"... فلا نعرف تحديد أي نوع من الكتب الذي أمامنا رواية، خواطر، كتاب متخصص في علم النفس، اجتماعيات..؟ لا نجد تحديدا معينا نوع الكتابة ولهذا اعتبرناه

---

1 – بلعابد، عتبات، ص: 96 – 97.

2 – المرجع نفسه، ص: 98-99.

3 – بلعابد، عتبات، ص: 99.

4 – المرجع نفسه، ص: 100.

نوعا محكيا قد تجلى سرديا فهو زمنيا يحقق زمن قصة أي المحكي من خلال قصص وأحداث "مرجعية" وزمن الخطاب حيث تتجلى عناصر الحكي كالسارد والشخصيات والأحداث وزمن النص حيث يتفاعل النص بطريقة فنية محكمة مع نصوص مختلفة الإهداء موجه تراتب إلى متلقين إهداء وعرفان إلى فئة خاصة من الذين يمتهنون القرصنة لأنهم سبب انتشار مؤلفات الكاتبة ومؤشر خفي على المكتبات التي تعرض هذه الكتب بصفة غير قانونية بسبق الإصرار ثم إهداء إلى صديقة "صديقتي تلك" إشارة إلى صديقة محددة أو إلى القارئة "تلك" إشارة قريبة لكل قارئ لهذا الكتاب مع ميثاق يحدد الطرف المعني بالإهداء إلى كل من ثبت ترفعها إلى النساء اللواتي عقدن ميثاقا مشفوعا بانتظار ثم أخيرا إلى بؤرة الحكي إلى الرجال (توكيد لفظي) الذين تتغير بهم الأقدار بمجيئهم. اختيار الفعل جاء دون مرادفات أخرى وتوكيد (الرجال) مؤشر على فئة ضمنية من الرجال، فهي قراءة ضمنية لقارئ ضمني المراد منها قصدية مفتوحة فمثلا إلى القراصنة هل نفهم من هذا استحسان الفعل من قبل الكاتبة او استهجان له؟ أيضا ورود المكتبات في هذا السياق كما رأينا طريقة النساء، الرجال أليس هذا بحال موضع من يدعوا هذه الفنات إلى "أن يكون مسؤولا عن الكتاب المهدى إليه بأن يحمل له بعض تضامنه (...)"[1].

تصديرات:

يعتبر البعض تصدير الكتاب بحكم أو أقوال مشهورة كمثل القلادة التي تؤشر على توثيق معرفي وتاريخي ويتقلد التصدير وظيفة تلخيصية وهو قبل ذلك يتطلع إلى دور تداولي فهو يقع في قلب الحوار الناشئ بين النص واستحضاره فيه والتصدير بذلك أيقونا دلاليا كما تؤشر الرسوم والنقوش والصور على هذه الدلالة[2].

ويتمثل دوره التداولي أيضا عندما يتطلع إلى توجيه أفق التوقع أو تنشيطه فقد يكوون التصدير "حقيقيا وصحيحا إلا أن استخداماته في العمل ربما ستخرجه عن سياقاته

1 – بلعابد، عتبات، ص: 100.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 108.

ومرجعياته الأصلية كاستخدامه في عمل تخييلي كالرواية استخداما يخطئ مرجعياته أو يتعارض معها"[1].

أما الدور الأساسي لهذا الفعل فهو كونه يتوجه إلى قارئ افتراضي أو ضمني لتشكيل قراءة مفتوحة على سياق النص فللقراءة هنا دور أساسي كفعل كلامي يتيح افتراض العلاقة بين النص والتصدير بالنسبة للكاتب والقارئ فهو لحظة صامتة تنتظر طرفا آخر حتى يتم الحوار والحديث. وفي هذا الصدد يحدد جينيت أربعة وظائف للتصدير.

1. وظيفة التعليق (على العنوان) الأولى: وهي وظيفة تعليقية تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية (...) ومن هنا فهي لا تبرر النص ولكن تبرر عنوانه...وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض (...) أو التلميح (...) أو إعادة التشكيل الساخر.

2. وظيفة التعليق (على النص) الثانية: وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص تحدد من خلال دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحا وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

3. وظيفة الكفالة/الضمان غير المباشر: وهي الوظائف المنحرفة التي عدّها جنيت منحرفة أي غير مباشرة لأنّ الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس كما يقول هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله لهذا يحتفي الكتاب بمثل هذه الاقتباسات عن كبار الكتاب....

4. وظيفة الحضور والغياب للتصدير: حضور أو غياب التصدير، يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي فحضوره لوحده علامة على الثقافة وكلمة تجاوز ثقافي بنقضها الكاتب على كتابه[2].

---

1 – بلعابد، عتبات، ص: 109.

2 – المرجع نفسه، ص: 111.

في الأخير يحذر جينيت من مغبة استعمال التصدير للزينة والمراوغة دون أن ينخرط وضعه في فعل ثقافي وحضاري فالملاءمة الدلالية للتصدير ليست دائما خطة خاضعة للحظ"[1].

يغطي التصدير في هذا النص حيزا هاما إذا يمكننا أن نصف هذا الحضور أنه يوازي ما هو سردي وحكي للنص بل نستطيع القول أننا في حالات كثيرة نجد هذا الحضور ساريا على المتن إضافة إلى وجوده متصدرا كل العناوين الفرعية الموجودة، هكذا يبدأ مثلا الاستهلال: بتصديرين أحدهما منظوما والآخر منثورا مع تأشير لاسميهما الأول بتأشير مميز (الأول) (فقيد الشعر) والآخر أديب (كامي لورانس) الأول يتحدث عن النسيان والثاني عن الحب يتصدرهما عنوانان الأول متعلق بالكتاب ودواعي كتابه(غبطة النسيان) والثاني بالكاتب وحاله مرشدا عاطفيا (الأدب يعلمنا كيف نحبّ).

لا شك أن تصديرا أوليا للكتاب ينبغي أن تتوفر فيه كل تفاعلات النص فالأول نظم والثاني نثر وهذا ما يعرف من معهود الكتابة لدى الكاتبة والأمر الثاني تعضيد الفكرة بما يناسبها من أسلوب فالنسيان والوهم والخيال والرمز لغة الشعر في حين أن الأدب وهو يعلم الحب فللتعليم والإرشاد لغة هي عقلية ولغة العقل المناسبة لغته النثرية، وبالتالي النص إحالة على صراع لغتين (العاطفة والعقل) وعتبة دلالية تداولية على فعاليات تدور في دوائرها صراعات خفية.

تدور رحى هذا الصراع في الاستهلال لتتحدث عن الحب الفصول الأربعة...شعر..حب)، (بشهد الأدب أنني بلغت) بؤرة الصراع (توضيح للرجال إلى هذا الكتاب: أيها الرجال الرجال...) (شبهة للنسيان شعر فوزية السندي) (طالبين النسيان: قول لأديب زين) ثم (هكذا تورطت في هذا الكتاب عود على بدء)، بمعنى أن لغة الاستهلال كما ذكرنا جاءت متناغمة يتداول فيها الموضوع أو الفكرة بين أسلوبين متعارضين متعاضدين ينتهي من حيث بدء التوطئة، تكتب عن نفسها بين كثير من التعاضد وكثير من

---

1 – بلعابد، عتبات، ص: 112.

التعارض جاءت الاقتباسات محلية على أسماء معروفة وأخرى مغمورة وأخرى للكاتبة ولأن الموضوع يتطلب هذا النوع من الحوارية بين حيوات مختلفة المشارب والتجارب وهذا ما يؤسس النص من بدايته إلى نهايته متوخيا هذا التعاضد بين بؤر الحكي والمنظورات المحال عليها.

عتبة الاستهلال:

تكتسي هذه العتبة من حيث أهميتها ما تشغله التصديرات كمصاحبات تضمينية تؤشر على مقاصد النص من مسافات مختلفة ولكي تجعل القارئ يستشعر فضاء النص وخصوصيته، إنه ميثاق اعتباري بين النص وصاحبه من جهة وبين المتلقي من جهة أخرى. وهو نص افتتاحي كما يصفه، والتوطئة، والحاشية، خلاصة إعلان الكتاب، عرض/تقديم قبل البدء، مطلع...[1].

وفي هذا الصدد هناك نجد فروقا معنوية بين هذه الصور فالمقدمة بالنسبة لجاك دريدا "أكثر نظامية وأقل تاريخية وظرفية.. بمنطق الكتاب فهي وحيدة (...) تعالج قضايا... وأساسية وهي بهذا تظهر المفهوم العام في تنوعها واختلاف بنيتها الذاتية (...) عكس الاستهلال الذي يظهر تاريخيته (...) الأكثر تجريبية واستجابة للضرورة الظرفية"[2]، كما يعتبر دريدا أن الإهداء استهلال من بين الاستهلات المحتملة ومن هنا يثير تفاعل المرسل الكاتب الحقيقي أو المفترض النص وبين المرسل إليه الحقيقي أو المفترض الذي قد يكون بطل العمل.

أيضا الاستهلال معرفة ما يريده القارئ من معرفة ولهذا تكون الاستهلالات موجهة عادة إلى جمهور معين والاستهلال مساحة للإجابة عن أسئلة مفترضة بالعنوان الأصلي أو الفرعي دفاعا أو تبريرا أو تصويبا"[3]، ومساحة لمصاحبات توثيقية كأن يصرح الكاتب بانّ همه شخصيات العمل واقعية أو خيالية او قد لا يصرح بذلك فيمكن للقارئ بهذا

---

1 – ينظر: بلعابد، عتبات، ص: 112.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 112– 113.

3 – المرجع نفسه، ص: 113.

التصريح (أو عدمه) استقبال النص من مسافة معيّنة أو منظور، الاستهلال يأتي عادة أيضا ليعرف بجنس العمل مصرحا به أو الحديث عن سياقه في الأخير يمكن أن يكون الاستهلال بالمعطيات التي يوفرها للقارئ مدعاة لكسله[1].

عتبة الاستهلال في النص:

يؤشر الاستهلال على تصديرين ويفتتح الاستهلال على ما يمثل مناصات داخلية توعز إليها الأسباب الكامنة وراء هذا العمل وهي كتاب عن الشعر (رملكة، رسائل إلى شاعر الشباب) وكتاب عن الرواية (رسائل إلى روائي شاب: مديو بارغاس يوسا) ونص قصيدة لمحمود درويش تركها قبل رحيله كوصية لشاعر شاب:

أما عن علاقة هذه المناصات بنصنا هذا فهو يتعلق بأمنية الكاتبة بكتابة "رسائل إلى عاشقة ثانية" على منوال الرسالتين المذكورتين والكاتبة (تتمثل) دور المرشدة العاطفية "أنا مجرد ممرضة لا تملك سوى حقيبة إسعافات أولية لإيقاف نزيف القلوب الأنثوية عند الفراق"[2].

تمارس الكاتبة دورا مفترضا (المارد) فهي تحكي لسان الحاضر عن الألم والأحلام المتكسرة وتحملها لجمهور معين "...أحمل لكن كثيرا من الضحك هل تعرفن علاجا أفضل؟ كتب دليل النسيان هذا سخرية كبيرة أريدكن أن تضحكن لاشيء يستحق الأسى"[3]، يتعضد هذا الدور باقتباسات تسهل ولوج عملية الحكي "دور الكاتب تحقيق هذه الصفحة ما استطاع، وقلبها نيابة عنكم، دعوني أحاول، ربما استطعت قلب صفحتكم هذه ذلك أنه من السهل قلب صفحة الآخرين"[4]، وتسهيل دخول قلوب المتلقين لهذا العمل أيضا.

---

1 – ينظر المرجع نفسه، ص: 122– 123.

2 – أحلام مستغانمي، نسيان Com دار الأداء، بيروت، ص: 03.

3 – المصدر نفسه، ص: 03 – 04

4 – المصدر نفسه، ص: 04.

النص بالنسبة لصاحبته عتبة مع مناصات ذاتية سابقة كتبتها وهو ما أشرنا إليه سابقا "قبل أعوام عملت أن بعض الجمل التي جاءت في كتبي، حتى الرجال كانوا يستنجدون بي لحل مشاكلهم العاطفية، وهنا الإشارة إلى "ذاكرة الجسد" يتوقف السرد إلى زمن استرجاعي، كلام توثيقي بين معكوفين كالحاشية يحل على قصص واقعية عالجتها الكاتبة وهي تلتقي بقراءها والفقرة هنا هي عبارة عن مناص داخلي وظيفته (كحاشية وهامش) "تحمل لقارئها تدقيقا وتحقيقا للمرجع الذي انتزعت منه وتأتي للتفسير أو الشرح أو التعلق أو الإخبار عن مراجعها..."[1]. ويستمر ميثاق السرد الذي تمارسه الكاتبة مع قرائها "وكم تجمعت لدي قصص عن الحب على مدى عمر من الكتابة، كم استودعتني النساء من أسرار ...".

مع تأشير على أن العمل يعضد هذه الخبرة فجاء العمل مقسما على فصول أربعة: فصل اللقاء والدهشة فصل الغيرة واللهفة فصل لوعة الفراق فصل روعة النسيان، وتبسط الكاتبة ميثاقها الحميمي مع القارئ باشراكه معلومات خاصة متعلقة بالكتاب كدور إحدى صديقاتها في ذلك والتي جاء اسمها في صفحة الغلاف، التي باشتراكها توسع المشروع (مستقبلا) ليمسّ الرجال، لهذا أشرنا أن من دور الاستهلال هو البحث عن جمهور معين.

اختيار العتبة الأولى لهذا الاستهلال له ما يبرره عند الكاتبة فلماذا النسيان وليس اللقاء على اعتبار أن الأولى في أي علاقة: اللقاء فهل أصبحت العلاقات بهذه السوداوية حتى تكون العلاقات مؤسسة على التجاوز والريبة والشك؟ ام أنّ زمن الحب الواحد قد ولى لتصبح كل علاقة معقودة بسوابق تقول الكاتبة "لانّ على النسيان يؤسس الحب ذاكرته الجديدة، ومن دونه لا يمكن لحب ان يولد"[2]، ثم تؤشر الكاتبة على الشرح والتفسير بين معكوفتين، ليستأنف الحديث عن الأسباب التي كانت وراء خروج هذا العمل ثم يتأتى مرة أخرى عمل الشرح والتفسير بين معكوفين.

---

1 – ينظر: بلعابد، عتبات، ص: 131.

2 – المصدر نفسه (الرواية)، ص: 05.

وتصدير جديد: أبيات شعرية لإبراهيم ناجي وقول لمحمود درويش بين النسيان كحصيلة أو نتيجة وبين أن يكون العمل وسيلة تتشخص إشكالية هذا العمل أو أسئلة الوجودية التي تريد الكاتبة ان تعالجها وتطرحها على جمهورها الخاص، وهي بالمثل و أضربة تتجلى الحقيقة التي لا تقبل شكا تلك استراتيجية الخطاب الذي من خلاله تعالج الكاتبة أسئلتها، كحفريات مبثوثة شاخصة حسية ومن أمثلة ذلك تشبه الهزات العاطفية بالزلزال "المكتوب" على آليابانيين فإن كان هذا قدرا فاليابان قد "هزموا" هذا "القدر" أما العربي فكذلك هذه الظاهرة عنده وكذلك الحياة والموت والحب "وصفت اليابان معجزتها بعقلها وضعنا كوارثنا جميعها بعواطفنا"[1]، وهي دعوة إلى هذا الجمهور ليتأتى بهذا المثل في نكساته وهزاته العاطفية في الأخير تشير إلى براءة ذمة أمام هذا الجمهور "ليشهد الأدب أني بلغت".

تصدير خاص للرجال المتسللين إلى الكتاب: وهذا من قبيل القراءة الضمنية من قبل الطرفين، الكاتب الضمني والقارئ المفترض إذ أن الكتاب رغم توجهه إلى جمهور أنثوي فهو يستدرج أيضا جمهور الرجال باعتبارهم بؤرة هذا العمل الذين بمجيئهم تتغير الأحوال تشير الكاتبة إلى هذا الجمهور "هذا الكتاب يسمح لمن تسلل من الرجال هنا أن يتعلم من أخطاء غيره من الذكور من باب 'تعلم الأدب من قليل الأدب' سنظل نعلم أن تكون لنا بهؤلاء قرابة، أن نكون لهم أمهات أو بنات...زوجات أو حبيبات، كاتبات ملهمات"[2].

تصدير بقول شعري:

شبهة للنسيان:

تستأنف الكاتبة الحديث عن موضوع الكتاب "النسيان كشبهة" النسيان اعتراف ضمني بالانكسار والبؤس العاطفي، تستخدم الكاتبة أسلوب المحاورة بينها وبين القارئ عن النسيان والمقصود بالنسيان؟

---

1 – ينظر: بلعابد، عتبات، ص: 06.

2 – ينظر: الصدر نفسه، ص.ن.

تعبر الكاتبة عن جمهور بائس يبحث عن العلاج (من الطرفين) لكنها أكدت وتؤكد أن كتابها موجه للنساء وتدعو مريدي هذا المقصد لتكوين حزب وانتفاضة على النظم البالية كما لا تخفي طموحها بتأسيس حربي وموقع الكتروني للنسيان.

تصدير: طالبين النسيان، استئذان من الفريد دي موليبه ليس من العادة أن يستأذن كاتب كاتبا آخر لأنه أخذ عنه كلامه أو عملا موثقا باسمه، وذلك بعد أن يكتب العمل وينشر لكن الكاتبة تتحمل ذلك بالإشارة إلى صاحب العمل، المساواة في النسيان بين الجنسين هذا هو المطلب "طالبين النسيان" أي نوع من المساواة هذه؟ ألأن الذاكرة عندهن تمثل بلوة إلى هذا الحد؟ بلوة الوفاء الأنثوي البشري "ذلك أن الوفاء مرض عضال لم يعد يصب على أيامنا إلا الكلاب...والصبيات من النساء".

في الأخير يأتي تصدير الاستهلال الختامي من حيث بدء: هكذا تورطت في هذا الكتاب من هنا يسترجع الحكي دوره والسارد مكانه بدءا من تبلوره كفكرة جمعت الكاتبة بصديقة "حين قلت لصديقتي تلك أحبيه كما لم تحب امرأة وإنسيه كما ينسى الرجال! صاحت بالله...اكتبها"[1].

وكانت الكتابة انطلاقا من مكالمات هاتفية منتظمة جمعتها مع صديقة إحدى ضحايا تجارب عاطفية كأخريات ساذجات وبإيعاز من صديقة مهتمة بهذا المجال كان أيضا من حملة الأسباب التي كتب فيها الكتاب مع مؤشرات تفسيرية بين الحين والآخر (ذكرنا أنها حواشي)، الكتاب أيضا مكتب لدعوى خاصة بالكاتبة تذكرها من قبيل استدراج القارئ كالطلب بدعواتهن لها بالخير.

أو أنه صدقة جارية وأنها واثقة بكونه أكثر كتبها قراءة كتاب ينزع إلى السخرية لمعالجة إشكالاته كما لا تنسى أن تهدي عملها إلى من خمسها من قريب أو بعيد إلى النساء عامة تختم "هل فهمتن الرسالة؟".

---

1 – الرواية، ص: 11.

تتوزع أنواع التفاعل التناصي وإشكاله في هذا النص بين تصديرات توازي كل مقطع سردي بين مناصات غالبيتها شعرية وأخرى أدبية فنية متعددة كما نجد ذلك في المتن بحيث تتعمد الكاتبة وصف أو التعريف بالموضوع سواء أكان علميا او اجتماعيا أو نفسيا... [1]، وأساس هذه العلاقة الحوارية تضمينية أكثر ونقدية في حالات أخرى، الأولى نجد لها حضورا كما هو الحال مع التصديات فلا شيء يوحي بعلاقة معنوية بين الاقتباس والنص وهذا ما يوجد داخل النص وفي (حاشية) النص موثقة بالإحالة على صاحبها وبخط مميز. أما عن التضمين فلغة الكاتبة لغة تضمينية شاعرية وإن كان من تحديدات فستحدث عن هذا الحضور من خلال أنواع التفاعل النصي.

أشكال التفاعل النصي:

1. التفاعل النصي الذاتي: لقد وفنا النص "حاشية جامعة" لما كتبته الكاتبة من نصوص نثرية (روايات، مقالات) وشعرية فمن خلاله أرادت الكاتبة أن تستدرك ما مضى وما تزامن وما لحق بعد ذلك بعض كتاباتها وفي هذا النص نجد حضور النصوص الروائية بقوة وهي الثلاثية المعروفة ذاكرة الجسد وعابر سرير وفوضى الحواس فمن خلال هذا النص نجد مثلا بعض التفاصيل الدقيقة عن الأسباب التي أدت إلى كتابة بعض هذه النصوص على غرار ذاكرة الجسد ففي (ص17) "عنوان المقطع: شغالتي العاشقة...ووصفتي السحرية..."وكانت الفتاة فعلا بحاجة إلى سند عاطفي كي لا تنهار، قلت لأجرّب فيها الوصفة فقد كنت أجرب فيها أيضا مسودات "ذاكرة الجسد" عندما تنتهي من الأشغال المنزلية واسألها كيف نجد القصة والحوارات، وتناقشني المسكينة على قدر ثقافتها...وعلى قدر عقلي...فمن الواضح أنني ما كنت سوية. والآن وأنا اكتب يحضرني

1 – ينظر: على سبيل المثال، ص:19 – 20- 32- 33و 45-56-66-61.

قول نزار في ما كتبه عن "ذاكرة الجسد" حين يقول للغالي الدكتور سهيل إدريس رحمه الله "دعها تجن فإنّ الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين"[1].

بل نجد أن النص يتفاعل مع هذا النص انطلاقا من المقولة الذي جاء مع بدايات النص "أحبيه كما لم تحب امرأة وأنسية كما ينسى الرجال فالقول جاء متصدرا لمقطعين: الاول (ص:24، كما لم تحبه امراة) والمقطع الثاني (ص:46 كما ينسى الرجال)، ففي المقطع الأول كان التركيز على الذاكرة والجسد، إذ يتعاضدان ليشكلا قيدا وخلاصا للضحية، فالثنائية تمثل بؤرة الحكي في هذا النص كما نجد تفاصيل زمنية دقيقة حول كتابة النص ذاكرة الجسد ففي (ص:19) عندما كان لم يكن الجوال قد اخترع بعد.

أما النص الثاني وهو عابر سرير فنجد مقطعا تعلق بهذا النص (ص:20) واقتباسا مباشرا ص (46) عدا أن النص جاء بمتعلقات لفظية ومعنوية تتصل بنص الرواية، أما رواية فوضى الحواس فنجد استحضار هذا النص بثقله في هذا النص ما تعلق بالذاكرة والنسيان، وذلك من خلال الحالات التي قلتها الكاتبة فنستطيع أن نقول أن حضور النصوص الثلاثة جاء بتفاوت بحضور فوضى الحواس وذاكرة الجسد جاء بنسبة أكبر من نص عابر سرير وتفاعل هذه النصوص مع الحالات التي حكت عنها الكاتبة يعطي لهذا النص تميّزه وحضوره الخاص.

2. التفاعل النصي الداخلي: ويمثل النصوص تفاعل معها النص تزامنيا فهي كثيرة في هذا النص سواء منها النثري والشعري على غرار محمود درويش، نزار قباني غادة السمان أو مخرجين مروان النجار، او ممثلين: نوري الشريف او متخصصين: هنادي راحة [دراسات وتقارير علمية].

---

1 – ينظر: على سبيل المثال، ص: 66 (الكند وغراهام بيل (مخترع الهاتف النقال) لا سقى الله تبر والد والده)، ص: 55، كتاب الرجال والنساء بين الكاتبة فرانسوا زجير، والفيلسوف الفرنسي برنارد هنري ليفي...، ص: 56

[شخصيات، دنيال كلينتون، أوباما، حسن الرابي، كارلوس] أصدقاء: صالح العزاء/ رولان بارت، فيروز، أني الحاج [الآم، المثل اللبناني، المصري] [دول ستريت قناة الجزيرة، الأخبار، ....]؟

3. التفاعل النصي الخارجي: وهي النصوص البعيد المتفاعل معها وهي بالقدر نفسه مع النوعين السابقين مع ثقافات متعددة: فحضور أولا التراث الإسلامي، الاستشهاد بأحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام وأقوال علي مكرم الله وجهه، والحضور الديني مميز (ص: 37، 38، 71، 72، 73)، كما تحظر القصص القديمة قصة الأصمعي مثلا (ص70)، القصة: (قصة الجدي من التراث الجزائري، ص: 74)، والموسيقى (الدانوب الأزرق لشتراوس، لبولبير وترافيل،سيمفونيات سوبات، التانغو) على مستوى الأحداث: شرنوبل الاستخبارات (*Gestopo*) هتلرية (*CIA KGB*).

فيما تعلق من حكي ومؤشراته تبدأ لغة الحكي تحديدا بعد نهاية الاستهلال (ص:13)، ومؤشر الحكي يبدأ ب "لي صديقة تعيش عذاب القطيعة العاطفية..." وسيكون الحكي وأدواره التي تتقاطع مع قصص أخرى أهم دور سردي بين الساردة وهذه الشخصية التي سيعلن عن اسمها النهائية (كاميليا 84000)، سرديا سيأخذ ترتيب هذه القصة مناصات توجيهية وقصص واقتباسات كثيرة في موضوع النسيان الذاكرة الحب الرجال...هذه الموضوعات التي تجتمع كلها تحت خانة بعد أن من الاستهلال "أحبيه كما تحب امرأة وأنسيه كما ينسى الرجال" فقد جاء النص موازيا لمقطعين أساسيين في هذه المقولة المقطع الأول "أحبيه كما لم تحب امرأة" والمقطع الثاني "وانسيه كما ينسى الرجال".

تحضر الساردة مشاركة ومرة كساردة فقط نجد مثلا عبارات تحيل على الساردة مباشرة "فأنا أسهر طويلا للكتابة (ص: 16-71) "فقد كانت تسرد عليّ قصتها كأسطورة عشقية بتفاصيلها المذهلة جمالا فكل عاشق يحتاج إلى صقل خرافته الشخصية لكن قصتها كانت في تفاصيلها حقا أقرب للخرافة(ص13) "قضيت عمري في انتشال الإناث ".

الحس الروائي/ وهي تعدد زمن العلاقة العاطفية لصديقتها (ص:14-15) وهذا ما نجده وهي تسوق قصة الفتاة العاملة وعلاقتها بذاكرة الجسد (تجميل الفتاة وقص ضفائرها وإهدائها أجمل الثياب وما يتعلق الأمر بالنص وهو مسودات) (ص:18).

يبدأ الحكي عن الصديقة ص:13، في ص: 19 ليغيب حضور الشخصية (لان الكتاب دعائي) ثم يعود (ص:22) (69)(77)(84) وهكذا دواليك وبين الحضور والغياب هناك حضور كلام تعليمي تشخيصي (تصص، حكم، أقوال، تجارب...) وهذا تجلية الأسلوب الإنساني (أمر، نهي) كحضور المناص "الضحية" كلازمة في هذا النص.

ومن بين المؤشرات الفضائية حضور بمصاحبات لها علاقة بالحكي "أمام فنجان قهوة قلت لها (ص23) كما يأخذ الأسلوب منحى آخر لأن هذا الكتاب موجه (بصورة تعليمية) إلى جمهور معين فهن بين مؤشرات الحكي الموجه: "ها قد ركبت رأسك وقررت النسيان..برافوا عليك يا اخت الرجال... فليكن"67-39.

ولكي تكون الثقة أكثر تتوجه الساردة إلى القراء بعبارات "يشهد الله" بأننا كائنات نذرت عمرها للانتظار... (ص:42).

"فأنا أعرف شخصيا ثلاث قصص لنساء عربيات...42""اعلمي يرحمك الله...(ص:51)" "كما تفعل صديقة حمقاء تعمل مضيفة طيران ص62".

يمتزج الحماس بمعقوليته في خطاب الساردة "اعترف كتبت هذا الكتاب لممازحة النسيان ص62"، وفي أحاديث أخرى مناصات أخرى تأكيدا لأقوالها "يؤكد رأيي هذا كتاب المحلل النفساني باتريك اترداد-63".

أو بقصص حقيقية تعود إلى الساردة "حضرتني قصة أخي ياسين...79" أو على لسان الشخصية المحكي عنها (كاميليا) "ربما صادفته عبر كتبك، ":68".

الفصل الثاني

عتبات زمنية

مدينة الرياح لموسى ولد ابنو:

تعتبر الرواية الموريتانية رواية فنية زمنيا لأنّ بداية الإنتاج المتأخر لها واكب تجارب عربية متراكمة (تاريخية وغيرها) إلا أن النصوص القليلة للتجربة الموريتانية الفنّية استطاعت أن تجد لها مكانتها عربيا عموما ومغاربيا خصوصا، ذلك أن عوامل هيّأت لهذا التميز ومن ذلك اكتساح الشعر المساحة الثقافية منذ عهود، وهو الذي وفر اليد الكاتبة المؤهلة للكتابة عموما ما جعل نقلة الرواية نوعيا في هذا البلد نفتتح خصوصية الرواية الموريتانية بمقطع حاوري لأحد روادها ومن الأسماء المتداولة في الزمن الحديث، وهو الروائي موسى ولد ابنو يقول:–بخصوص هذه التجربة– وما ميزها انطلاقا من تجربته "لم أصدر عن تقليد للغرب ولا أي كاتب مشرقي آخر لكنني كنت استلهم التراث الديني الإسلامي الذي هو مرجعيتي الأولى وخصوصا النصوص الإسلامية المقدسة وبالتحديد سورة الكهف يقول جلّ من قائل: ﴿**فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ**﴾، وقد لجأت إلى استنطاق التراث الديني وتوظيف القصص القرآني ..." أما بداية هذا الكاتب كروائي والظروف التي هيأت له ولوج هذه التجربة فهي أسباب أحاطت بنص "الحب المستحيل" الذي كتبه في بيته الموجود في حي شعبي بينما لم يستلهم مفهوم الرواية بعد وهو الذي درس بباريس الفلسفة وعمل الصحافة وبالأمم المتحدة حيث أقام بأمريكا، بالتالي فالسبب المباشر يعود إلى ثقافته الأم وتشعبه بها وما يعود إلى تكوينه التعليمي العالي وهو بالتالي من الذي يعارضون النقاد العرب في مسألة تأثر الرواية العربية بالرواية الغربية وإن لم يشر إن كان يقصد الرواية الفنية كما اتفق العرب على وصفها، وعلى العموم فالمسألة خلافية لكنه رأي انطلق منه موسى ولد ابنوا ليخصّ به تجربته هو ولهذا ساق قضية الاستلهام والبدايات الأولى التي هي في نظره قسمة عادلة بين البشر.

ما يميز الرواية الموريتانية بساطتها الفنية وجمالها في هذه البساطة لأنها تحاكي وتحكي محليتها (الثقافة الشفوية) فيما تعلق بسرد الخبر في المجالس المعروفة الكثيرة والمتنوعة في المنطقة وهي إطلالة سوسيو تاريخية ثقافية على الأنساق الأصيلة التي تشكل المنظومة القيمية لهذا المجتمع وللفرد أيضا وإن كان هذا الدور محصورا في

الجماعة، موريتانيا أيضا تنوع ثقافي (الحضارات القديمة) وممر لعبور الصحراء الكبرى حيث الإنسان والصحراء إطلالة يريدها موسى ولد ابنوا حفرية على التاريخ وتضاريس وأطلال وأساطير من خلال نصه: مدينة الرياح.

ميناصات النص: وتداولات مرجعية:

صدرت الرواية "مدينة الرياح" أولا الفرنسية تحت عنوان (*Barzokh*) عن دار (*L'Harmattan*) قبل أن تصدر بالعربية عن دار الآداب بيروت 1996م، وكذا كانت روايته الأخرى (الحب المستحيل، حج، الفجار) التي كتب بالفرنسية ثم العربية، وللأمر ما يبرره عند الكاتب إذ يصرح في أحد حواراته: "أنا ألجأ إلى الكتابة باللغة الفرنسية كهروب من اللغة الأم وكي أتمكن كذلك من النظر إلى اللغة العربية بموضوعية ثم إن الكتابة بالفرنسية تساعدني أكثر على التحرر من القيود"[(1)]، المسألة مسألة هروب وتحرر من اللغة كأداة تعبير واستلهام مخزون ثقافي مقيّد وهي مسالة تحتاج إلى نقاش خاص حول الكتابة باللغة الثانية واستلهام المخزون الثقافي على غرار ما أثير عن الرواية المغاربية في هذا الطرح تحديدا (مالك حداد"المنفى" مولود فرعون "الغنيمة").

تستوقفنا الرواية بداية وهي تنتقل بين لغتين: ازدواجية العنوان: برزخ/مدينة الرياح ولهذا الانتقال أمر دلالة وفضاء مفتوح على قراءة لها مخزونها وتفاعلها مع اللغة الأم المكتوب بها.

عقبة ميتانصية خارجية:

نعم عقبة فنية تجعلنا في حيرة مقصودة أو غير مقصودة عندما يفاجئنا الكاتب بإقدامه على تحليل هذه الرواية، والمشكلة لا تقتصر على حديث أو حوار يحيط بأسئلة فضولية مشروعة حول الرواية ولكن أقدم الكاتب على تخصيص دراسة مفصلة لروايته ما يجعل عملية التحليل مربكة لانها ستقيد نوعا ما المنظور أو الصيغة أو بالأحرى

---

1 – مقابلة مع الروائي الموريتاني موسى ولد ابنو، حوار: جمال محمد عمر، صحيفة تقدي الالكترونية تموز/يوليو 2010.

الصيغ المختلفة التي من حقنا كقراء أن نتمثلها بعيدا عن منظور صاحبها للنص، أما وقد كان فإننا سنعمل على إبقاء هذا المنظور كعتبة موازية تفصل تحليل الكاتب واجتهادنا في قراءة النص وفي الوقت عينه سيكون فضولا منا طرح أسئلة واستفسارات وأجوبة تخييلية نسوغ من خلالها أفق التوقع، في العادة يطرح سؤال الكتابة لمن يكتب؟ (فصلنا في هذا ينظر الفصول النظري، الجانب النظري) ولكن ما هو معلوم أن أي نص يطرح نفسه للقراءة ويفتح نفسه من جديد كتابة عبر ما ترصده القراءة من تداول وعليه تعاملنا سيكون من باب الاستفادة الحذرة لأننا سنكوّن مقصديتنا بين تداولات موازية (ضمنية، مجردة، حقيقية).

عتبات النص:

تضعنا الرواية أولا في سياق خاص تميزت به الرواية العربية المعاصرة، وهي تستعين بالتراث استحضارا وقراءة وهي مرحلة هامة تضاف في ميزة الرواية تداوليا وفنيا وهو مؤشر لمرحلة جيدة على مستوى توظيف واستخدام هذه الفنيات لتعبئة الكتابة وفي الوقت ذاته تُطرح تقنيات جديدة تتعلق بأسلوب الكتابة (التناص وأنواعه، التعالق النصي، الانسجام...) وتضعنا أمام الفضاءات التي تشكل إنتاج الكتابة ومحفزاتها واستعانتها بما يحقق التفاعل، تعالج الرواية موضوعاتها في فضاء رحب (فضاء الصحراء) الذي يجعلنا أولا نعي جيدا سيرورة الزمن: قضايا العصر من عولمة وأحداث كثيرة جرت مجرياتها في حول الصحراء والمناطق الحاضرة المنسية والالتفات إلى دورها اليوم، ثم يجعلنا الفضاء الصحراوي أمام الإشارة التي عبّر بها موسى ولد ابنوا عن تجربته ككاتب وكيف اعتبر أن المكان بالنسبة له قرين الإلهام وإن كان التعبير عنه ممزوجا وله خصوصيته باللغة الأخرى، إزدواجية العلاقة وحضور الآخر بلغته وحضوره–وهو موجود– داخل الرواية يجعل لهذه الرواية طابعا خاصا وهي تعالج قضايا جوهرية تجمعنا بثقافة الآخر وهو ما تداولته روايات عربيةكثيرة (مدن الملح لعبد الرحمين منيف) وفي هذا السياق يجعلنا العنوان نقف عند مدلالوته: مدينة الرياح أو مدينة الأشباح وبرزخ بلغة الآخر وأحلامه التي يراها في هذا الفضاء.

العتبة الأولى: الجزء الأول(برج السوداء):

البرج–الأبراج: كل ما يعلو من فضاء مادي او معنوي والبرج لغة التكهن والزمن المفتوح (ماضي، حاضر، مستقبل) وفي لغة الأبراج لكل برج فضاء، وتقلبات تحملها الكواكب بحسابات مدققة مطردة إلى حد ما لتعرية المغزى، تتشاكل هذه العناوين (برج السوداء، برج البيضاء، برج التبانة) بالعنوان الأصلي في التركيب (مدينة الرياح) مبتدأ يبحث عن الخبر.

يبتدأ الجزء الأول من الرواية باستهلال يحمل عنوانا باللغة المحلية (آقويدر: المقبرة) والتي يجري فيها الحكي على لسان سارد (مجهول قد يكون الكاتب) حيث تجري عملية البحث والحفريات عن "شواهد مطمورة"، من الحضارات السابقة، للحفريات دلالة فهي تقترن بعلم متخصص عن الآثار والبحث الجيولوجي وهو متداول في العلوم الإنسانية وبالفلسفة خصوصا التي تشبع بها الكاتب والمصطلح متداول عند أبرز فلاسفة العصر (ميشال فوكو).

المكان محدد: الغلاوية بشمال المنكب البرزخي مكان اكتشاف عدد يتراوح "حتى الآن" سبع عشرة جثة في حالة سيئة عظامها نخرة تتفتت وتنسحق بسهولة عندما تهب الرياح وحين تلامسها الفرشاة[1]، الرياح موجودة في هذا الفضاء وهي عامل على الحياة أو الموت بالنسبة للجثث كانت في زمن قد انقضى تحت الانقاض وعند اكتشافها تتسارع الرياح وعمل الفرشاة لتتلاشى.

تبقى الجثة الأخيرة في قمة الجبل الهدف المسطر للبحث في هذه الحملة لماذا الجثة؟ ألعزلتها ووجودها على قمة الجبل؟ يعمل السارد على تشخيص الاكتشاف لكنه اكتشاف وراء اكتشاف آخر "تلهف تدفعهم رغبتهم الجامحة في استشكاف فكر هذا الكائن المنبعث

1 – موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، دار الآداب، ط01، 1996م، ص: 07..

من العدم"[1]، ويتم تشخيص عملية الاستكناه هذه بآلات متقدمة من أجل كشف المعلومات وفك رموزها لتتحول إلى مكتوبة".

في سياق الخيال العلمي وهو ما صرح به الروائي، تنقل العينات من أجل قراءتها في المعدات من خلال الحاسوب الذي يتولى فك أبجديتها وتحديد معانيها في اللحظة الموالية، بدأ النص يظهر على الشاشة... [2]، الشاشة هي ناقل وسيط سردي يظهر النص وهو مرأي والحاسوب أيضا هو الذاكرة والتذكر وعملية الحكي إجمالا مؤسسة عليهما، فالشاشة تلعب دور المحايد ليس لها الدور الفاعل في ترتيب المحكي في العادة وهذا عمل الحاسوب ووظيفته، والنص على الشاشة ينقل ما كان شفويا ومسموعا إلى المكتوب وهذه لمحة أخرى عن خصوصية هذا النص الذي يتكأ على المكتوب المستوحى مما هو شفوي ربما بترتيب تتحكم فيه كتابة النص الموجود على الشاشة لكن هذه الكتابة مبرمجة أصلا في الحاسوب والمكلّف بفك أبديتها وتحديد معانيها، وبالتالي نحن أمام زمنين زمن ماضي وزمن حاضر يحفر في الزمن الأول بآليات: عجيبة.

الذهب: المقطع الأول:

انفتح هذا المقطع بحكي سارد يحيل على نفسه بتدمير المتكلم "أنا" يتولى الحكي شريط حياته، وهو "الكائن المنبعث من القدم، والذي تتولى الآلة بعثه للحكي، يمتزج المقطع بما هو بصري/ سمعي من خلال طريقة الحكي، البصرية الحاضرة في النص يحكي فيها السارد حاضره زمنيا وهو موجود بين منطقة ما بعد الحياة وما قبل الموت "من منطقة التخوم أستعيد شريط حياتي... أسمعه وأراه أدركه بالتفاصيل، ليس فيه قبل ولا بعد..." [3].

حياة أنهكها التعب والبؤس والشقاء من ثنائيات متنافرة أنهكت هي الأخرى في فضاء خانق لكن شيئا ما في تاريخ المعقول هاهو ينبعث ليحكي من جديد (الحكي/الكلام)

---

1 – المصدر نفسه، ص: 08.

2 – المصدر نفسه، ص: 08.

3 – موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، ص: 09.

أقصى ما يراد تحقيقه من قبل السارد هي فرصة أخرى تتاح ليبعث هذا الأمل الحكي من جديد الحلم يتحقق "أرى العالم كله من عدسة ناظور كله الآن بديهيات، لم تعد سمة ألغاز، ولا أسرار...كله على مستوى واحد من الوضوح، الزمن اختزل نفسه في بعد واحد لم يعد ثمة ماض ولا مستقبل أصبح حاضرا فحسب وشخصية البداية"[1].

الآن يمكن محاكمة الماضي والقصاص منه الآن يمكن للسارد أن يحكي ويتكلم "كانت ليلة ليلاء" يبدأ الحكي تحديد لحظة زمنية عابرة من الذاكرة ليتزامن معها المخزون البصري ويتلهف بمن يتلقى ويسمع عنه الحكي "رأيتني"... في لغة تنضخ رموزا ودلالة تمارس دورها كأفعال كلامية وهي تحاكي أجواء نفسية استثنائية، تتشخص بطريقة رائعة لتقف فيها زمن الحكي ماثلا أمام دقة المشهد بمعجم لغوي ومعرفي نوعي ليجعل من هذه اللحظة "السردية" «تختصر الإحساس كما يولد النص الحس»[2].

يعلن السارد عن اسمه "فارا" في أول حوار (بينه وبين والده) عن القافلة قافلة الملح التي تقترن بالذهب في الحضارات الغابرة، يسأل الإبن والده ببراءة عن الثمن الذي سيقتني به الملح؟ يكون الجواب "سنرى قد يكون الأمر سهلا... يكفي أن تطلب من أحدهم سلعة من الملح على أن يكون القضاء مضاعفا من الذهب والعبيد في الموسم القادم"[3].

خطاب الوالد كان بضمير المتكلم (الجمع)"نحن" "سنرى" في حين هو في الأخير من بيده القرار ويتضح الأمر عندما يسوق له الحل بضمير المخاطب (ابنه) يكفي أن تطلب..." وهو الذي لم يطلب بل كان يستفسر وسيكون لهذا القرار التحول التام في حياة فارا (كانت ليلة ليلا...) نحو المجهول.

المكان: السوق: مقايضة الملح بالذهب والعبيد "بلا تخاطب"، يتحمل الطفل صفقة لم يكن مسؤولا عنها"إن أبي يطلب (الفارامول) منكم أن تسلفوه قطعا الملح على أن يكون

1 – المصدر نفسه، ص: 10.

2– philipe homan, introduction a l'analyse dudescriptif, Hachete, Paris, p: 43.

3 – موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، ص: 11.

القضاء مضاعفا في الموسم القادم..." [1]، دون أن يحسم في الشيء المضاعف المقايض به دون خطاب كان لوح من الملح والشيء المقايض به "هو"، يتمكن من الفرار لبرهة بقطعة الملح نحو والده لكن لوقت قصير، ليصبح عبدا مملوكا لصاحب القافلة ويتحول الحكي ليتشخص الفضاء الجديد/القديم بالنسبة للسارد وهو أمر غير متوقع إذ ينتظر القارئ رد فعل "فارا" وهو أسير إلا أن الحكي المكتوب عبر الشاشة، يحتكم إلى لعبة تماثلية بين إجمال وتفصيل في نقل المشاهد وتشخيصها ومن ذلك مشهد الجمال الكبيرة والصغيرة كيف أن الكبيرة غير مبالية والصغيرة المتمردة أكثر لجاجا وانزعاجا "ترى لو أفلت هذا البعير هل يستطيع الرجال اللحاق به والقبض عليه كما حصل معي"[2]، ويشبّه والده بأحد الجمال المنقادة.

السارد منغمر بتشخيص القافلة وهي تتجهز للرحيل، لأنه أصبح جزءا منها متاعا مملوكا "وضعوا الحبال في أعناقنا كما يضعون الزمان في خطام الجمل الكبير ... ثم ربطوا كل واحد منا إلى مؤخرة جمل كهل"[3]. هناك تشخيص دلالي لهذه المواضع والقيود التي توجد بتفاوت وبكيفيات مختلفة.

يعاود الحكي بالحاضر "رأيتني": مسافة تذكر زمنين متباعدين حلم ... مذنبا في السماء بين المذنب والذباب: جناس وتصحيف، وحلم بنبوءة ببرج يحمل خبرا أو بشارة.

تمر القافلة على بعض القرى بمقايضة قطع الملح بالأطعمة وينظم إلى القافلة النصراني الأبيض وعبده الأسود بعد ان يقع أمر مريع له بقايا وضحايا (الرق والعبيد) إهانة الحر بدفنه جانب العبد وهو ذنب لا يعتفر إلا بالدم هنا يظهر أحد رجال القافلة (ثالوتان) وهو من يدرها لخبرته ليكفر عن الذنب دلالة الاسم هنا أكثر من مغزى فعلي وعملي.."لم تعد تضايقني زخات البول من الجمل الذي يقودني لكن فرائصي ارتعدت بعنف اقشعر بدني من هول المفاجأة، الجمل ورائي عطس عطسة فظيعة اهتز لها كياني

1 – المصدر نفسه، ص: 12.

2 – المصدر نفسه، ص: 14.

3 – موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، ص: 16.

كان رأسه الضخم فوق رأسي تماما... أيقنت أنه سيلتهم رأسي كما يلتهم البراعم ويفصلها عن أغصانها أحسست أن عنقي رشت بسائل ساخن لزج..." [1]، زمن الماضي الحاضر والآتي الجمل الذي يقود والجمل "الذي ورائي –زمن الماضي" مع حضور النصراني وهو يترقب القافلة يتأمل درب التبانة والطريق البيضاء في السماء يحمله عبد أسود بدل الجمل، مقابل ثلاث ورقات من التبغ، ترفض الجمال النصراني في الصحراء.

يستوقفنا في هذا المقطع:

خطاب إسنادي اتجاه الكاتب/السارد وثقافته عموما: الذباب، الجثة، القيء أو الغثيان التي وردت أكر من مرة في هذا المقطع وارتباطها بكلمات المجهول.

هي ألفاظ تذكر بمعجم فلسفي خاص بالوجودية والكاتب كما نعلم فيلسوف يستحضر هذه الفلسفة من خلال إحالات متداولة لشيخ هذا المذهب (سارتر) من خلال نص الذباب والغثيان وهما يعبران عن أسئلة الوجود والمصير المجهول، هذا يتوافق مع تقاطع عنوان المقطع السردي وعنوان الجزء الأول المعنون ب "برج السوداء مع شخصية السارد "فارا" إذ يوحي برج السوداء بالسودوية التي بدأ بها الحكي في المقطع السردي: سوق بمعنى حياة مبنية على المجهول وفارا أحد الضحايا والمتمردين عليها ذاك ما تحمله دلالة الاسم (فارا) أي: الفرار، الفرار العبثي من المجهول في البداية فبداية بؤرة الحكي كانت صفقة وفارا ضحية لها والمستفيد هو الأب وهي ملامح أسطورة أوديب وإن لم يحمل فارا لأبيه أي حقد في هذا المقطع –على الأقل– لكن لمّح لذلك عندما أشار إلى الزمن الذي يقوده من خلال (الجمل الذي أمامه) والجمل الذي وراءه الذي يكاد يلتهمه إشارة تحيل على مفاهيم أخرى (الأب/الأم) الواجب والتراخي وهناك إحالة على هذه العقدة تاريخيا "أوديب معناه أديبوس ذوا القدم المتورمة..."،[2] بالإضافة إلى التشخيص الرائع وكأن الكلمات

---

1 – المصدر نفسه، ص: 16.

2 – ينظر: محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح (الموقع الإلكتروني).

تتصاقب معانيها كما يقول ابن جني لكان الجمال وفارا واحد (عانوا مذهب التورم ص11).

المقطع الثاني: تتواصل اللغة بعنفوانها المصاقب للفضاء والتشخيص يمتزج بالصورة المباشرة على المشهد تطل القرية الموصوفة على مشوارها السيزيفي، مشهد يتقصد دفق اللغة: بين آذان الصلاة "حي على الصلاة"، "السلام عليكم"، مشهد رجم عروس لم تثبت عذريتها، صفقة النصراني والسيد تحرر العبد بورقات التسع.

يتواصل العنفوان وتطلعاته المغتصبة لعبة الأشبال وجيل الأسود الذي سرقت القافلة أحلامه حين يقودها دليل ماهر تجربة تشهد على أحداث كبرى في الصحراء، وتقهر شخصية ثالوثات الذي يتضح أنه قائد الرحلة بعدما كان هناك غموض في الدور (ص 20-21) بين ثالوثات وأمير القافلة ففي هذه الصفحة ينجلي الشك باليقين، لكن لا تتجلى شكوك القائد وهو الذي يقود القافلة شكوك تحوم أهل بيته تحكي على لسان السارد فارا الذي أبدع في تشخيص المشهد و تخطيه وهو الآن يعيش الحاضر المتحرر فله أن يحكي بحرية "وانتقام"، انتقام هو الآخر يخطط له ثالوثان القائد من زوجته الخائنة يؤجل ثالوثا مخططه إلى حين ليلحق بالقافلة في المحطة حيث القيض والحر والليل المظلم الساكن "كائنات خفية تأتي من كل الجهات وهي على عجلة من أمرها تفتش عن مبيت... الأشياء خلعت مظاهرها المألوفة...ظهرت بوجوه مرعبة جديدة إنها تتحرك تحيا مع قدوم الليل"[1]، سوداوية الفضاء ومخلوقات تحيا مع قدوم الليل لحظات سيزيفية ومحطات روتينية تجمع اليوم بالغد والقافلة معا، أصبح الحبل أو القيد جزءا من الحياة "لست أدري لماذا لا يفهمون أني لم أعد بحاجة لذلك ...".

وقفات تتوخى التوثيق سيناريو متكرر للقافلة بشخصيات عجائنية رهينة، تمر القافلة بقرى مختلفة: قرية ساما ثم قرشيبا وتستمر نظرة السارد مع التركيز في هذا المقطع على المرأة او النساء اللواتي يبقعن الطعام في كل قرية دلالة على الخيانة واللعنة وهي تأخذ

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 38.

القسط الكبير في القرية الأخيرة، أما الرجال يتولون تقديم الطعام (قرية اغياروا) ربما من الغيرة يقودها (أبو موسى الإباضي) يتكرر حظور سيزيف وهو يتقاطع دلالة مع سوداوية المشهد، إما عن المكان ودلالته فيصف السارد أوداغوست على لسان دليل القافلة (شيبارو) بأنها الميناء الأعظم لمحيط المجدية الكبرى.

المقطع السردي الثالث: الرشيق:

كيف تتعرى الحقيقة شاخصة بيضاء وينجلي السواد مشهد القافلة في المحطة الأخيرة قبل غانا في لحظة انهمار المطر كان الأسياد والعبيد في مشهد واحد دون ثياب حيث أودعوها في حفر واجتمعوا حول النار سواسية، قبل الوصول إلى غانا تلوح أعمدة الدخان الأبيض حيث تشرف رحلة القافلة (تشرف) على الوصول بعد أيام إنها المرحلة العاشرة في هذه الرحلة كما عدّها السارد بعدها تصل القافلة إلى أوداقوست التحرر والفرار مازال قائما (سيزيف) محاولة أخرى في غانا وأمل بالتحرر قائم، أوداقوست تستقبل القافلة وهي محاطة بالجبال والهضبة البيضاء المطلقة عليها، والحب السوداء المعلقة على المدينة دلالة على المجهول هضبة بيضاء سماء غيومها سوداء أيام جيدة فارا إلى أن يعرض في سوق النخاسة.

يظهر رجل يتحدث ويحرض العبيد ليتحرروا يحضر جلسات العبيد على أنغام موسيقى "القنيبرة" وحيدة الوتر، يعزف عليها "معطل" الموسيقى على وتر واحد تحاكي القاسم المشترك للعبودية والبؤس فارا في دار سيده الجديد "أبا غرة" يتألف فارا (السارد) في تشخيص المكان تشخيصا عجائبيا تحضر الموسيقى الحالمة بفضاء متحرر على أوتار "أردين" تتلاعب بها فتاة شابة وبالجوار "أمة شابة "تطحن الحب بين المهراس والمدق... وصاحب حركتها رزيم ينطق به كيانها كله تعبيرا عن معاناتها القدرية..."[1].

تحسنت أحوال فارا عندما أصبح عمله يقتصر على المدرسة القرآنية التي أسسها سيده، لقد تمكن من إتقان العربية وحفظ القرآن والتفسير مع جلسات لم تكن تخلو من

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 50.

مناقشات كلامية... إلى وقت معلوم تحل الكارثة عندما تجف الآبار يدعو (ازباغوه) الأهالي لصلاة الاستسقاء والتوبة يتدخل (أبو الهامة) ويدعو الناس إلى الرجوع إلى أنفسهم ذكرهم بان هذه الأرض برزخ اقتراف من خطيئة في التجارة بالذهب والعبيد والإسراف والجشع هو سبب الإفلاس والرجوع إلى القهقري، وحدهم الصنهاجيون (ابن ياسين) وحدهم الأحق بأمن هذا البرزخ.

تجتاز القافلة محطات هامة غانا وأودافوست تشكلان مركزية هامة تتدفق فيها أنساق أكثر راديكالية للحياة تجارة "كل شيء يساوي كل شيء" تتعارض القيم وممارسة الشعائر الدينية في مشاهد سوداوية حتى ولو تخللها دخان أبيض من حين إلى حين، الحضور الأسطوري والفلسفي يشكل هو الآخر مساحة "الضجيج الزرادشي" والفرار فرار الأشجار من فؤوس الحاطبين والطبيعة التي تبسط إرادتها ومشهد الحيوانات وهي تفزع إلى المبيت سوداوية المشهد "وسيزيفية" الزمن والأقدار وإن كان في هذا المقطع تتوشج بوادر التمرد والثورة البيضاء بالموسيقى التي تحاكي وتحكي على وتر واحد.

اللين:

يتعرف السارد (فار) على (قاله) أمة بربرية، قاله من الفأل بربرية متمردة كانت "تمارس هوايتها في مراقبة القوافل الطويلة المغادرة أو القادمة..." [1]، أملا في معجزة تخطط لثورة على الأسياد يزحف المرابطون (ابن ياسين) وتقترح قاله على فارا أن يكون هو ومعطل من يقود التمرد لكونه فقيها ومعطل سيكون شيخ الجماعة، يجري الحوار تتشنج الأراء والمواقف المتطرفة والمعتدلة وانقسام الفرقة إلى الفرق.

تترصد الكاهنة طالع فاره: "...هذا الرجل يشرب من عين الخلود، لكن سيقتله ابنه...لم يسبق لأحد قبلك أن سحقته الأقدار كما ستسحقك...لن تستطيع أبدا أن تحكم بتمعن على المستقبل بالحاضر..." [2]، هكذا كاتب أخبار الكاهنة قرار سيزيفي مشأوم تقمع

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 56.

2 – المصدر نفسه، ص: 61.

الحركة أو الثورة من منبتها، "لماذا الشر؟ مالذي قسم البشر إلى عبيد وأسياد؟ بأي حال استطاع أبي الذي أنجبني ورباني وحماني يلقي بي في أشداق الموت ويبادلني بقطعة ملح"[1]، يواسيه أبو الهامة ويدعوه كي يتحرر من ذاته "إذا كنت ترفض القدر فاهرب من الشر والجأ إلى الصحراء وانتظر أمر ربك"[2]، أبو الهامة: دماثة الخلقة، قزم كبير الهامة لكنها دماثة جميلة عجيبة "يستطيع المرء أن يكشف كائنا في منتهى الجمال خلف هذا القناع الذميم"[3]، وهذا ملمح لا يخفي سندا فلسفيا عن المحاكاة الأرسطية.

الإسناد:

فاله دلالة على الأنس، الفأل والأمل يكملان رحلة الفرار (فارا) لكنها أيضا الخطيئة والمدنس فهي تحمل منه الركد فالنزعة السوداوية متواترة وترتسم هذه المرة بتصريح الابن بالجريمة التي اقترفها الأب في حقه وقيل ذلك النزعة السيزيفية والأوديبية التي ترتسم قدر فارا "...هذا الرجل يشرب من عين الخلود لكن سيقتله ابنه.. لم يسبق لأحد قبلك أن سحقته الأقدار كما ستسحقك... لن تستطيع أبدا أن تحكم بتمعن على المستقبل بالحاضر" رغم هذا يوجد من يؤنس هذه الغربة: أبو الهامة ذمامة تشع جمالا.

المقطع الخامس: البراني

رحلة أخرى ترسم قدر فار: "...ربطوني إلى ذنب جمل وغادرت أوداقوست قبيل الفجر في قافلة سجلماسة"[4]، الرقابة والبؤس القاتل والسوداوي، الطبيعة وحدها كانت تؤنس هذه الغربة الموحشة، يشخص السارد هذه المشاهد ببراعة، عبثية المشهد وكوميديا سوداء تنسج خيوط الرحلة القسرية، لتفك القيود، لم يعد هناك أمل للهروب في صحراء قاحلة سكون عجيب يؤرقه الإنسان العدم الساحر يفسده الإنسان الظالم بجماله وألقه، لم يكن القيد أثر جرح الجسد كان الجرح جرح النفس، الطبيعة والبشر، جمال، جميل، وقبيح

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 62 – 63.

2 – المصدر نفسه، ص: 63.

3 – المصدر نفسه، ص:ن.

4 – المصدر نفسه، ص: 64.

جميل، وجميل يضع القبح، تأتي الإشارة بظهور المذنب الذي رآه وفارا في الحلم، معجزة ظهر أثرها على قارا والعبيد بدأ التمرد، ينقض عبد على سيده يُقتلان معا وكوكب الزهرة، ينير الظلمة السوداء بتماثل مع مشهد الأنوار "المطر يتبخر قبل أن يصل الأرض...قد تنجو بعض القطرات من التبخر بمعجزة..."[1]، رغم ذلك التفكير مستمر في الفرار "لن أرافقهم حتى سجلماسة يسحن الهرب في أقرب فرصة"، لكن ما يحيط بهذه الرحلة لا يشجع على اتخاذ هذا القرار فقط عندما تتاح فرصة للراحة في وجود العنصر الحيوي "المادي" أما في هذا الخلاء تدوي كلمات أبي الهامة وتدفع به إلى الفرار نحو الكدية.

الإناء:

في هذا المقطع السردي يعكس المشهد السوداوي ضلاله على الطبيعة بلغة التشخيص تحضر الرياح وهي "تكشف عن القشرة الأصلية للأرض...الاماكن الصامدة في وجه الرياح بقيت على شكل تلول صلبة ماثلة للسواد... والحصى في هذه المنطقة أدق من المألوف شديدة البياض كرغوة اللبن..." بالرياح والتيه يتغير المكان الأصيل والصباح يسكنان فقط أو التميز بين ربوة وأختها، رتابة الرحلة تبدو الشمس عارية من ثوبها الأبيض، الظلمة والسكون لا يؤرقهما إلا النار الموقودة، عبث البحث عن الحياة "قطيع المها" كان يبحث عن عروق الزؤنون، وعصفورة تنبش عن مومياء جرادة، صراع الحياة وأسئلة الوجود "فقدت هويتي من طول التيه هذا المحيط لم أعد أعرف من أنا...".

عتبات النص: تحليل النص الموازي للروائي:

أولا الإشارة إلى الفترة الزمنية والبداية من "القرن الحادي عشر الذي ولد في بدايته"[2]، ثانيا دلالات الأسماء في هذه الرواية وبهذا المقطع تحديدا: بالنسبة للروائي الأمر متعلق بإنتاج دلالات جديدة منحوتة بالأمكنة والأزمنة والشخوص، هذا الإنتاج هو

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص73.

2 – موسى ولد ابنو، التراث والخيال العلمي قراءة في نص مدينة الرياح والحب المستحيل، ص: 463.

تأويل لألغاز كبرى في الحياة، وما نتج هو جديد لا يوجد في أي قائمة للمصطلحات أو في أي لغة وتؤدي إلى النشوة الموسيقية وتحيل إلى الميتافيزيقا[1].

قارا أوكار: بالنسبة للروائي هو اسم يحمل دلالة "التراجيدية واختيار المكان والزمن السوسيوتاريخي هو ما تشكل مسوغات الحكي في لوحة تجمع محمولات تعبيرا عن بلده (موريتانيا) وقارا أوكارا تقود إلى قبائل كنكارا إضافة إلى الصناهجة الذين ورد ذكرهم في الجزء الأول، اما زعيم الصنهاجيين المرابطين (عبد الله بن ياسين) اسمه الحقيقي سيدي عبد الله مول كارا قارة(قارا) كلمة تحمل رنينا سودانيا كنكاريا وهي في نفس الوقت كلمة بيضائية عربية تعني الجبيل الأسود الشاهد. وبما أن سيدي عبد الله مول كار المعروف بابن ياسين كان بطل تلك الفترة التاريخية وصل مداها فإن كارا سيكون اسم بطل الرواية وجاء اسم البطل رامول نتيجة لهذا الإلهام مول إشارة إلى الأصل البربري لاسم كارا سيصبح اغارامول، فاقارا إشارة إلى الأصل الكنكاري"[2]، على كل اسم له دلالة على تاريخ صنهاجي كنكاري في البلاد واسم البطل هو مشهد يطل على تلك الحقب التاريخية.

أوداقوست:الاسم الصنهاجي لمحطة القوافل المفقودة في الصحراء، ويشير الروائي إلى كلمة *Ghost* بالإنجليزية ومعناها شبح[3].

أبو الهامة: الذي ورد في رواية الحب المستحيل ومدينة الرياح، فهو سقراط كما وضعه أفلاطون في كتابه "تفريط سقراط" يجسد الصراع الشر والخير، ذلك من المنظور الديني الفلسفي الذي جسّده أبو الهامة (سقراط) (الذكر والأنثى) الوعي واللاوعي[4].

أسطورة أوديب: فارا يمثل الوجوه العديدة لأسطورة أوديب فهو مثل والد أوديب بطل الأسطورة تجسده الكاهنة: أن ابنه سيقتله وهو ما تنبّأت به الكاهنة لفارا..." [5]،

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 476.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص:479.

3 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 476.

4 – المصدر نفسه، ص: 477.

5 – المصدر نفسه، ص: 468.

بالمعنى الصوفوكلي لا بالمعنى الفرويدي وقد أشرنا إلى تعدد المعنى لهذه القصة (الأب والأم، الأب، الابن، الواجب والتقاعس) إضافة إلى المعنى الصوفوكلي إذ ينتهي أوديب يفقأ عينيه ليرى الحقيقة فكذلك استلهمت هذه الرواية هذا المفهوم في الدور الذي أداه فارا[1].

فاله: بطلة الرواية وأيضا أم امرأة من شنقيط مشهورة في تاريخ موسيقى التيدينيت[2].

أردني: العزف على هذه الآلة من قبل النساء فقط، والتبدينيت آلة موسيقية يعزف بها ضمن الشكل الترانتي الذي نستهل به كل جزء.

الجزء الثاني:

برج البيضاء:

يبدأ هذا الجزء باستهلال معنون بالطبل: دلالة على طارئ أو مرسول، أو إعلان لأن الطبل دلالة سمعية وصورة ذهنية عن اقتران الخبر بالموسيقى وللأمر علاقة يستحضره مخيلة المتلقي، وهو ما مارسه هذا العنوان تنبيها من السارد على مرحلة جديدة التي تحقق فيها للسارد البطل الفرار لكن إلى أين؟ "في مشهد: قفز أعلى الكدية الكدية التي كانت تغشاها الغيوم البيضاء في رحلة القافلة من قرية إلى قرية كانت متلئلئة في الأصيل والصباح خلوة وتأمل واحتجاج ربما على هذا القدر لكن تبقى التكبيرات والصلوات...وإيمان واعتقاد بالخالق وقطع بالقسم "أقسم بالله الخالق أن لا أعود إلى البشر الفاسدين وأن أعيش حياتي عدلا بعيدا عن الجائرين حتى مماتي..." وصوت همس أبي الهامة "اعتزل البشر انفرد وانتظر أمر الله" "يقف سيزيف ويرمي الصخرة ينتظر في قمة الجبل، ينفذ الماء ويتلاشى الجسد، انهيار تنازلي ترقيه الطبيعة نتكفله دون مقابل، لحظات برزخية وتموجات ورنين الساعة، يواكبها استسلام وراحة وتمدد، يأتي المدد: سحابة

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 468.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 482.

مثقلة بالماء يستعيد الجسد الحياة يتشكل كائن ضبابي هالة خضراء عجيبة، اسمي الحضير هكذا أنطق الكاهن الضبابي أنا ملك الزمن، وآية الله التي كنت تنتظر ...أنت ثائر على سنة البشر...لكنك لن تستطيع أن تتخلص من بشريتك".

من الكدية يأتي ما كان حلما وأملا دلالة الجبل تحظر في هذه الرواية عند الكاتب كموقف إنساني وعقدي، إضافة إلى ما هو متداول معرفيا ودلاليا عن للجبل.

يطلب فارا من الخضر أن يعيده إلى ما كانه قبل آدميته ليكفر عن الخطيئة...خطيئة وجوده يجيبه الخضر أن الماضي لا علاقة له بالحاضر والمستقبل الذي يعيش مأساته وبالتالي خطيئة الماضي لا يتحملها هو، هناك زمن هو الحاضر والمستقبل إذا أراد التكفير فعليه بالحاضر والمستقبل ولكي يساعده الحضر يقترح عليه السفر إلى المستقبل يختار المحطة التي يريد وستكون دار قرار لا مجال فيها للعودة أي إذا أراد الرحيل يدخل الخلوة ويصلي وينتظر أمر الله.

العتبة الأولى: الأبكم

تأتي هذه العتبة في توازي خطابي زمني بينها وبين العتبة الأولى (الذهب) والاستهلال (آقويدر) من الجزء الأول (برج السوداء) ففي العتبة الأولى كانت الآلة هي من تكفلت باستنطاق الجثة في رحلة زمنية بعيدة عن طريق المعدات أما في هذا الجزء فكانت الرحلة عن طريق الخضر ملك الزمن.

بعد أن تتم الرحلة إلى المستقبل يحيط به مكتشفون (كما في المقطع الأول) وينقلونه إلى المخيم حيث العالم الأثري هل هو التاريخ وهو بعيد نفسه بمساره مستقيم، يحمل فارا من قبل أربعة قاماتهم سوداء هذا أول ما فتح عيناه عليه السواد (السائد + اللون) "حملوني خمسة جميعهم سود" "رجل شديد البياض يجلس تحت شجرة ظليلة بجانبه شابة

صفراء..."[1]، يذكر الرجل الأبيض النصراني الشهواني والمرأة مثل الأرض والأرض تمثل العرض.

قوستباستر هو الكشافة النصراني الجديد رؤية الكون والعالم من عدسة ناضور (يتكرر المشهد هنا بداية المشهد الجزء الأول من الرواية) يبادر الكشافة بسؤال عن هويته، رجال سود وقافلة يقودها نصراني "...كانت أحمالهم صناديق حديدية عملاقة وقربا من حديد..."[2]، وقناصة، لكن المفاجئة في الزمن الجديد هي المرأة التي ترافق قوستباستر اسمها "قالة" التي عرفها في رحلته الأخيرة بأوقادوست رحلة تنتهي رتابتها بلون واحد ها هي ذي(فالة) عن التمرد إلى خدمته للأجنبي "وفالة كم تغيرت أصبحت أثير فزعها الآن كيف وجدت نفسها في هذه القافلة مع هذا القوسباستر؟...."[3]، ليس هناك شيء قد تغير في المستقبل المزعوم، ثرثرة القناص الذي يراقب فارا كلامه الذي لا يختلف عما عانه هو في رحلاته الأولى عندما صار عبدا وكذا الشمس والرياح والرمال في المجدبة الكبرى مازالت كما هي ...الرجال أيضا والقوافل والأسياد والعبيد "هل يمكن أن يكون ملك الزمان خدعني؟"[4]، تعود الذاكرة ويتعرف فارا على ذاته (ينطق) يستدعيه قوستباستر للحديث يعجز فارا عن الإجابة لم يعد استمرار الحوار مهما مع نظرات فاله الحذرة المتوجسة عشيقة الرجل الأجنبي (النصراني).

الإسناد:

تماهي المشهد مع المشهد الأول في الجزء الأول من الرواية في رحلة من الزمن الماضي إلى محطة من محطات زمن المستقبل التي يرعاها ملك الزمن الخضر وعلى هذا الصعيد يتفاعل النص مع النص القرآني في قصة الرجل الصالح الخضر بين زمن روحي وزمن مادي (الحاسوب) وهو من حرك بؤرة الحكي تحديدا من محطة إلى أخرى، محطة

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 86.

2 – المصدر نفسه، ص: 88.

3 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح ، ص: 90 –91.

4 – المصدر نفسه، ص: 90.

بعث لحياة جديدة متواترة مطردة (القافلة–النصراني–فالة) في فضاء واحد يوهم بحياة أخرى إلى أن يطوى هذا الزمن إلى حاسوب زمن تنتهي فيه الحياة زمن حكي وموقف من الحياة.

المقطع الثاني: أنترش:

توكل مراقبته فارة إلى رجل "نحاسي" "القناص" "المهدار" ينزوي للصمت، تحضر الرغبة في الكلام لكن العراف المقابل "الرجل النحاسي" ليس من النوع الذي يمثلهم "القناص المهدار" إنه من الذين يعتبرون المقال في المقام، يتحدث في حواره القصير مع فارا عن الأجنبي الذي لوث المكان وهو يقتفي أثار الكنز "أودافوست" أودافوست وقوسباستر ينطوي على نوع او جزء من الالتقاء... كلام الرجل النحاسي لم يعد طويلا وينقطع "يخاف على لسانه أن يتبخر أيضا..." خوفا من الكلام في هذا التلوث "النجدية الكبرى فقدت خاصيتها المثاخية في هذه الحفرة... حلّ محلها هنا هو أو غليظ مثقل رائحة الجيف...."[1].

كل هذه الأحداث "الأفعال" تصبح محفزات استدلالية على وثوق فارا من رحلة الزمن المشكوك فيها، التغير الحاصل في المجدية الكبرى وأدوافوست المفقودة تمر عشرة قرون ونبوءة أبي الهامة تسري على البشر هاهي الآن شاخصة في زمن آخر بعيد كما هي الأسوء وإلى الأسوء، يهذي فارا ليخبر قوسباستر عن المدينة الجميلة والفسيحة...مذاوب الذهب والزجاج ثورة العبيد والأخطار المجدبة، التلوث والغزو والخضر المخلص والأب الذي باع ابنه يلوح الملح.

قوسباستر يريد أن ينتزع من فارا الحقيقة وفارا يصر أنه لا يعرف شيئا يزداد اهتمام قوسباستر بفارا صورة النصراني المتربص وصورة عن الأب ...."كان

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 96.

أبويا..تبرق على وجهه مخايل فطنة حادة"[1]، الأب الثقة المتبادلة التي تجعل من الابن يتعرف على نفسه "وكيف لا ألا يعني أنك ستجعلني أعرف من أنا ومن أين"[2].

ثقة يراد أن تبنى على خداع وبسحر الكلام (تنويم مغناطيسي) صياد يمتهن الرمي بالكلمات في الجلسة الأولى يشرع انتزاع الكلام غير أنه انتزاع ليس كما أراد الأب المزعوم، إنه الشر والفجور وغريزة المنفعة كما يصفها فارا، في غمرة الانتزاع تكسّر فارا الحلم فالة التي تمارس دورا ملتبسا في هذا المقطع فهل يا ترى كان هذا التدخل مقصودا أم أنّ الصدفة هي من جعلت هذا الدور يرجأ لعبة النصراني إلى حين؟ "سحقا" قالها (قوسباستر) نبرة الصياد الذي طلع عليه من أجل صيده[3].

يستشعر فارا لحظة اللاشعور وهو في القافلة في مقاطع الجزء الأول حيث لم تتح له فرصة الاختيار أن يمشي أو يحمل أو ينام يسير بجانبه (المهدار) الذي مارس (الكلام) او هو الصراع بين تدافع واتزان يُحمل على مقام الأسباب مجتمعة في حضور كل منهما في شخص فارا، الصدفة تجعل من فارا خادما لفاله بعدما كانا في سياق الحكي في مقاطع سابقة يخدم كل منهما الآخر أو يخدمان بالتقاسم على الأقل جهة واحدة.

تتنادي فاله على فارا باسم "معطل" رئيس التمرد الذي كان فارا عضوا فيه بأوداغوست لا يستجيب فارا لندائها ثم يستجيب ليسألها عن المنادى عليه تقصده هو وتشير أنها اختيارات له هذا الاسم، لقد كانت فالة هي التي أشارت إلى معطل كرئيس التمرد لفارا في الجزء الأول، معطّل الذي كان يتقن الموسيقى والذي خاض التمرّد، أثناء ذلك يشير اسم فارا من جديد وعن حقيقة فاله والزمن الذي يوجد فيه....

فاله الفتنة والخطيئة والغرور التي دفعت بفارا إلى التمرد في المقاطع الأولى ينتهي إلى قمته الكدية الغلاوية ها هي تدفعه في هذا المقطع ليبحث لها عن الذي سرقه ثعلب المجدية الكبرى، المجدية الكبرى، ذلك الغول الذي يبتلع ضحاياه.

---

1 – المصدر نفسه، ص: 99.

2 – المصدر نفسه، ص: 100.

3 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 101.

في هذا المقطع تلوينات على بعض المواضع المرجعية حيث توثق هذه الأخيرة دلالتها للفعل أو الأفعال المراد الحكي عنها التي إما أن تتكرّر كمتوالية عن المقاطع الأخرى لتذكرها وإما أن تكون صريحة بالاختلاف معها أو أنها تضع القارئ يستشعر بحدسه أن هناك مسافة بين الجانبين حتى وإن كان كل منهما يحيل على الآخر بنفس التسمية أو الوصف ومثال ذلك الدور الذي مارسه النصراني قوسباستر في القافلة فهو زعيم القافلة أو "فرقة البحث"إضافة إلى الدور الذي مارسه في المقاطع الأولى من الجزء الأول كصورة عن المجون والاستغلال التي تتكرر مظاهره من المقاطع المولية من الجزء الثاني فهو يمارس دورا آخر وهو الجشع في بحثه عن آثار أوداقوست.

يحظر في هذا الجزء مقاطع للحوار بين فارا والمهدار (القناص) تغيب فاله في هذا المقطع لأن التلوث ويد الأجنبي والتواطؤ (المهذار مثلا الذي حرم الكلام وهو ينقسم كرد فعل من خلال خدمة الأجنبي) جعل من الفضاء مجدبة حقيقية، كما تحضر علاقات إسنادية: قانون ل[الخيال العلمي] وقبل ذلك طرق التنويم المغناطيسي.

المقطع الثالث: التركة:

التركيز على دليل البعثة يتكرر في هذا المقطع كما في مقاطع الجزل الأول والذي لم يخلو أي مقطع تقريبا من ذكره لدوره المركزي في القافلة، لكن مع القناصة هذه المرة ومع بعثة.

يغلب في هذا المقطع سرد آخر على لسان قوستاسبر كسارد ويغيب السارد الحقيقي، يكتب قوستاسبر رواية عن فالة، تبدأ الرواية باستهلال لأزمة الحكي التي جاءت على لسان فارا (السارد) وهو يحكي (كتابة) على شاشة الحاسوب "كانت ليلة ليلاء..." وفي حكي قوستباستر جاءت "الآن...الآن...البداية كانت ليلة ليلاء..." التركيز على المؤثر الظرفي لزمان الحاضر "الآن...الآن...وترتيب المحكي "البداية كانت ليلة ليلاء..." ربما إشارة إلى طريقتين في الحكي تعبران عن زمن له حمولته المتعالية (الماضي في

الحاضر) وزمن يحتفي بالحاضر (الماضي ما سنحضره الحاضر)" هذا مع الإشارة إلى قول الخضير أن الرجوع إلى الماضي مستحيل.

حكاية أو رواية عن فالة بضمير المخاطب عن الطفولة والمواضعات والأعراف يخطر في الحكاية ذكر اسم معطل في الدور ذاته: الحرب، لغة واصفة بطريقتها تتغيا مقاصدها "كانت البروق تتخاطف في الأفق الشرقي، بينما كان مؤذن صلاة العشاء يدعو للفلاح..."[1]، تتدافع الدوال ملحة على مقاصدها: الرياح البروق لحظات خاطفة للحرية بالنسبة لفالة في خيمتها "في انتظار خلوع الشمس.. كنت المستفيد مما حدث..." [2].

أما النصراني فيحكي لفالة قصة روية كتبها عنها بصورة وصفية تشخيصية عن تمكنه من قراءة لقرآن وحفظه وتعاهده بأشكال من الممارسة كل يوم يضفي على اطلاع واسع لثقافة المنطقة لدى هذا الباحثّ، إعداد الشاي وطرقه، حافظة للشعر المحلي الشاي محرم على النساء والصغيرات خصوصا، لقاء الفتيات بعد أن تغيّب دور الأم، موسيقى بن متانو على الأردني وتفصيل لهذه الأدلة الأوزان الموسيقية يستطيع قوسباستير أن يدخل عالم فالة الشعوري واللاشعوري وهو يجسد حياتها كتابة وحكيا ويستطيع أن يشخص هذا الحال في فضاء يستند كمرجع لهذه الحياة القاسية المكبوتة ويستطيع قراءة قوسباستر أن يجعل فالة تتفاعل وتعبر عن هذا الحال عندما يكون هو الملاذ والفرار والفال والمخلص يختم الحكي أو الرواية دون تصريح بالنهاية "توقف (قوسباستير) عن القراءة اطبق دفتره واعاده إلى الحقيبة" القراءة عندما تكون المنظار أو المصباح الذي يضيء بينما "القناصة يفسدون نسائم الليل بشخيرهم كالذبائح"، في حين يكون فارا منشغلا بالسماء وهو يتحرر من ضوء مصباح "البطرون".

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 110.

2 – المصدر نفسه، ص: 110.

الإسناد:

يتسم المقطع في غالبيته بحكي يسند إلى سارد آخر (قوسباستر) يشخص فيه حياة فالة في الخيمة وداخل القبيلة تشخيصا دقيقا يقع على تفاصيل هامة وخطيرة بحكم تخصصه كباحث اثنوغرافي وأنتربولوجي الحياة الشعورية واللاشعورية التي يعكسها فضاء القبيلة وعاداتها على مستوى السلوك والمعاملات (صناعة الشاي الأمزجة، قراءة القرآن وحفظه بالتفصيل، الموسيقي ودلالتها...) ومن بين (المؤشرات الإسنادية لهذا التشخيص: المصباح، الدفتر، القلم، كأدوات لهذا العمل، مؤشرات على الفضاء: الخيمة، اللين، الشاي، الجمال، الآلات الموسيقية، التيدينيت، الأردني، السلم والموسيقى البيضاني وعلامات هذه الأخيرة على الأمزجة، الليونة الماس، ما نجد حافظة بيده السارد من خلال الأبيات الشعرية المحلية التي تحضر في كل سياق دلالي معين، وهذا إنما يحيل على الثقافة الواسعة لهذا الباحث الذي يمكن من فاله كذات مستلبة وكدلالة على الأرض والفضاء، وهو ما يؤشر على علاقة متن المقطع وعنوانه (التركة)).

المقطع الرابع: محنة:

يستعيد فارا سرد هذا المقطع: وإن كان ينقل لغة الحوار على ألسنة أصحابها مباشرة، الرمال والرياح تؤثث المقطع في هذه المحطة، وإن كانت مؤشرات كثيرة تعيد الحكي إلى زمانه (زمن السارد) فنجد سهولة في معرفة ذلك الوصف مثلا مؤشرات حضورية: "في الصباح، مرحلة اليوم..."وسوداوية صريحة "عالمي صار سوداويا..." هكذا يصرح السارد بعد أن اقتنع بسوداوية الزمن الذي فرّ إليه زمن (قوسباستر وفالة) ويصبح الزمن كلما تقدم لعنة أصابت الأرض، يتطرف الليل والنهار بقسوة ودرجة الحرارة هبوطا وصعودا "...لكن داهية الدواهي هي هذا التتالي في الأيام والليالي...هذا السيلان الدؤوب البطيء للزمن الغادر الذي ينذر بالشر"[1]، في ظل هذه العتمة يصبح

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 17.

قوسباستر هو الدليل، يتولى سير القافلة (البعثة) ومصيرها "...ويعوون إلى مجاثهم ريثما يسمعون صيحة أخرى للبعث من القبور...ودواليك..." [1].

تنتهي العاصفة، تخفت الرياح الطبيعة سلطان والإنسان متمرد "كان القناصة يحفرون الأرض ينشون عن أعواد الحد اليابسة يوقدون بها النار... (فالة) تنقضي استعدادا لحمامها من غير صابون...أحد الرجال النحاسيين جاءنا بغزال اصطاده مطاردة"[2].

ويستمر بإلحاح فضول قوسباستر في انتزاع السر من فارا ها هي جلسة أخرى من جلسات التنويم المغناطيسي لا تنجح لتصبح جلسة الحوار تديرها فارا ونحن في هذا المقطع تستأثر الشخصية الأجنبية بثقافة الآخر وهي خط المواجهة، رد فارا كان مخاطبا للأجنبي بعد أن استخدم طريق التنويم المغناطيسي لجعل فارا يتكلم هاهو فارا يصرح أن هذا الطريق مكشوف ولم يعد مجديا "لا لست نائما قلتها وأنا في كل وعيي"[3]، يلح قوسباستر على خياره تكون إجابة فارا من منظوره وزاويته هو هذه المدة هو من يدين هذا الحوار، يعير فيها فارا عن ازدواج المعايير عن استلابه وغربته "...أنام مستيقظا واستيقظ نائما..."، وقد سبق لقوسباستير أن شخص هذا الوصف الذي يؤرقه هو فارا[4]، قوسيباستر هو بالنسبة لفارا "الآخر، المقنن، مؤسس المحرمات، موآر الفيافي، الأب الذي يفتح حيز النقص، الزوال..."[5].

يأخذ حوار وقوسباستر منحى آخر لغة الحلم لغة لا تخفى على قوسباستير "...هل ستعبر لي أحلامي" يقول فارا: "...أساعدك على فهمها" "...لكن يجب أن تعرف أن كل سكتة سكتها تنطوي على حديث الآخر...وهذا الحديث ما يهمنا أن نسمعه..."[6]، يسرد عليه حلما يجمعه بفالة التي تنثر رماد النار الذي جاء به إليها أثناء استحمامها دلالة ربما

1 – المصر نفسه، ص: 17.

2 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 21.

3 – المصدر نفسه، ص: 98.

4 – المصدر نفسه، ص: 122.

5 – المصدر نفسه، ص: 123.

6 – المصدر نفسه، ص: 124.

على التنكر للماضي والاستحمام دلالة على ذلك والحلم الآخر هو انفصامه إلى مخلوقين في صراع بائس يجتمعان ليفترقان، رحلة الحلم الأخرى تجمعه بقوستاستر وصورة الأب الذي باع ابنه وهو الثعلب الذي أكل صابونة فالة فيقتله ويأخذ مكانة.

هذا الحلم أو الأحلام تعكس حياة فارا التي يعيشها وقد عاشها في الزمن الأول وهو يعيشها في زمنه الحاضر (المستقبل) سوداوية وانفصام وصراع (فالة وذاته والآخر).

وعندما يسأله قوستاسبر عن أبيه ينكر أن يكون له أبا ويُغير قوستاسبر أن سوداوياته في هذا الأب الرمزي في الأخير ينتهي الحوار "نعم سوداويتك هي التي نبحث عن سببها...يكفي هذه الليلة... تستطيع أن تذهب للنوم"[1].

الحوار مع الآخر ينتهي بالبحث عن السوداوية وأسبابها أو ربما في أسبابها وخطاب يخفي الكثير "لن أكون أكثر منك فهما لأحلامك...لن أفترها..." هل يريد أن يجعل منه رواية كما فعل مع فالة الذي سرقها الحكي (الصابون)؟

ثم ينتقل السارد (فارا) إلى ذاته وسواداويته وأسبابها لعله يفهمها أسئلة وجودية "كهفي ممتلئ سوداية إلى حد الفيضان، مبدأ وجودي أصلا هو أكبر صدمة في حياتي ... حياتي ذاتها ذنب عظيم لا يفطر ..وأبي الذي أوقفني في وثاق القافلة الصحراوية... وهاجس قتل الأب الذي يراودني...وفشل ثورة أودافوست..القافلة الأبدية بأسيادها وعبيدها في المجدية الكبرى..."[2].

يفكر السارد في خيارات الهروب والعزلة مرة أخرى ليس هناك خيار آخر بؤس الماضي والمستقبل الحلم هو الذي يذكره بهما أما عند يقظته يكون الحاضر، هذا ما يجمع الحاضر باليقظة أما الحلم فهو مستلب في تخوم الكتب واللاشعور المكلوم.

يعود السارد إلى زمن الحكي الحاضر [حاضر الشاشة] بإشارات تذكر القارئ وتستوقفه عند زمن القراءة "عند الانطلاق هذا الصباح لاحظت..." حتى وصف المشهد

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 124.

2 – المصدر نفسه، ص: 125.

يعكس مشهد الحكي بمعنى أن حكي المشهد يتواطأ مع مشهد الحكي، بعد أن يحكي السارد أحلامه (في الظروف الطبيعية القاسية التي تحدث عنها) ينتقل الحكي إلى مشهد آخر عندما ينتهي من حكي أحلامه (ظروف تكون جيدة غير صعبة "...تضاءلت الكثبان الرملية وأصبح السير أقل مشقة مما كان ...رحلة آخر النهار اليوم كانت أفقر من المعتاد...")[1].

ينتقل الحكي إلى فالة حينما يكون دورها في إدراج جلسة أخرى من جلسات قوستباستر المغناطيسية وتصبح هي الأخرى أداة في يده لاستثارة فارا وانتزاع الكلام منه، تنجح فارا فيما فشل قوسباستر فيه تنزع منه بلا وعي أخبار أودافوست لا يشعر فارا بذلك وهذا الأخير يكتب في دفتره ما سمعه من فارا من الأخبار المكتشفة شاكرا فاله عملها هذا يتعرف فارة عن اسمه على لسان قوسباستر وهو يدون معلوماته، ويرسم خطة للمسير نحو الهدف يكتشف فارا اسمه تلك الإشارة المشفرّة على الكنز والحيرة التي تعقب فارا من اكتشاف قوسباستر له.

تنتهي الرحلة إلى النقطة الأخيرة حيث المفاجأة والصدفة معركة أو ثورة أدت إلى قتل قائد الحظ الذي عول عليه كثيرا قوسباستر في رحلته الأخيرة ليجد الكنز ثورة العبيد ثورة التحرر ثورة مستمرة ترجئ وتكسّر "المشاريع" قتلوا النصراني، قتلوا كبولاني "...قتله الشريف...سيدي ولد مولاي الزين... قالها رجل نحاسي بصوت مختنق أحبش يمتزج فيه بالألم بالافتخار"[2]، لكن انتقام اتباع هذا الأخير كان قاسيا وجبانا، في خضم ذلك يسرد لنا السارد (فارا) هذا الوضع واعتزاز الشيوخ بثورتهم، والعمل الإرهابي بالنسبة لقائد الحصن، تذكر هذه الكلمة لتدل على منحى آخر في علاقات "الأنا والآخر" على مستوى المعجم والتبرير لرد الفعل المسطّر بالنّتيجة لأهداف معيّنة، إنها المحنة، كما أرادها عنوان هذا المقطع أن تكون.

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 126.

2 – المصدر نفسه، ص: 123.

الإسناد:

المؤشرات الإسنادية في هذا المقطع كثيرة تعكس ربما دلالة العنوان: الطبيعة وقسوتها، الرياح الرملية نبات الحد والبوقرني كما أن للحكي مؤشرات تسهم في معرفة المحطّات الزمنية: زمن الحكي المؤسس على الزمن الأصلي (زمن الشاشة) وزمن سرد الحكي على لسان الشخصيات.

من بين المؤشرات أيضا مؤشرات إسنادية على أساطير متداولة في هذا المقطع وغيره تأثيرا على سوداوية المشهد والذات: أسطورة أوديب، آليس أسطورة أو خرافة الشمس والمخلوق الذي يحملها بقرنيه، كما للنص تعالقات مع نصوص أخرى: القرآن الكريم: (الحوت "تخرج يدك فلا تكاد تراها" ومع المكان "تجثحة، أوداوتوت، غانا، تثبيت، ...المدل، سهل تاسكاس، توداش، إطار وكلمات لها وقع خاص في العلاقة التي تجمع بالآخر مع بداية القرن: الإرهاب وهي إحدى نبوءات او تكهّنات هذه الرواية.

المقطع الخامس: العتق:

يسرد السارد في حوار داخلي يعكس حالة نفسية تبحث عبثا عن شكل من أشكال التوازن "عندما التقيت بنفسي في النوم أول ليلة في تجقجه..." [1]، حياة "شخص يقطع تسعة قرون والمجدبة الكبرى يبحث عن الخير، ثم ينتهي به المطاف نزيلا في بؤرة الظلم إنني أصاب بالغثيان والتقزز..." [2]، أهذا هو المستقبل أهذه كرامته التي اعتزّ بها في زمنه الماضي على أرض كان فيها العبيد والأسياد أسيادا على الأرض أهذه هي العزة عندما تدنس الكرامة (فاله)، أثناء ذلك يبحث السارد في اختياراته والعتق من هذا الوضع إما البقاء والالتحاق ب "المقاومة" لكن السارد قد خبر هذا القرار كل مقاومة معرضة للانقسام والخيانة يقرر السارد أن يواصل رحلته في زمن آخر ويطوي هذه الصفحة

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 132.

2 – المصدر نفسه، ص: 132.

والسير إلى الأمام، تتلاطم الأفكار في صدام عنيف: مقاومة فرار، عتق أبي الهامة "اعتزل البشر انفرد في الصحراء، وانتظر أمر ربك...".

يقف القارئ على مؤشرات السارد تتركه في انتباه، إنه في زمن الحكي خطوة خطوة فبعد هذا المشهد (حوار داخلي) ينتقل السرد إلى شق آخر زمن الحاضر "في تجقجة صار (قوسباستر) يراقبني مراقبة دقيقة"[1].

يستأنف قوسباستر نشاطه رغم ما حصل إنه الفضول أو غريزة الفضول تدفعه إلى عمله ومباشرته في كل الظروف يسأل الشيوخ والنساء (وهم في مختهم) عن أوداقوست الطائعة عن ما سمعوه عنها، روايات كثيرة متناقضة يسودها الخيال والخرافة والأساطير.

يعيش السارد ويلتقي مع نفسه، في أحلامه وحدها من تشاكسه وتدفعه لاتخاذ القرار بين الموت على الكدية أو النزول إلى الناس صوت أبي الهامة يمنعه، تدفعه حكمة أبي الهامة إلى اتخاذ القرار، يقرر قوسباستر استئناف رحلته لكن قائد الحض يمنعه لانعدام الأمن ويطلب منه انتظار قافلة النجدة، المقاومة تشتد تصل النجدة، تنطلق القافلة لتقع في يد المقاومة المقاومة يتمكن فارا من الفرار إلى السكون فوق كدية "في خلوة كنت أريد لها أن تكون أبدية..." [2].

الإسناد:

تتراجع مؤثرات الإسناد في هذا المقطع نزولا وهي تعلن نهاية مرحلة أخرى من رحلة فارا (السارد) في الحياة وفي الحكي هي مرحلة عتق، عتق من قرار اتخذه وهو ينتقل من زمن لزمن آخر زمن كان أرحم من هذا الزمن الذي فر إليه، لكن لا تخلو هذه المحطة من مؤشرات: مكانية ....من تجقجة آدرار، وطبيعية الرياح الشرقية الحارة، وشخصية أبي الهامة كما نقف عند ملمحين دلاليين: المقاومة والغثيان ففي الأولى المقاطع

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 133.

2 – المصدر نفسه، ص: 136.

السابق تذكر بالثورة أما الغثيان فهو إشارة صريحة لموقف ذاتي اتجاه الزمن فالمشهد مأساوي وسوداوي يحيل على فلسفة وجودية وظفها الكاتب في النص.

العلاقات الإسنادية للكاتب:

يصرح الكاتب بعلاقة الشخصيات والأحداث بمتعاليات نصية عالقة في الذاكرة ففي هذا الجزء المعنون ببرج البيضاء يحيل على الخلاص المؤقت، الفرج، العتق يحمل بصمات نصوص أصلية يتفاعل معها هذا النص بإيجاب.

النص القرآني: وذلك من خلال الرجل الصالح الخضر وقبل ذلك فقد صرح الروائي أن مضمون سورة الكهف من خلال القصص به يشكل هيكل نص الرواية، واستلهام الشخصية والدور المنوط بها، كان السبب الكافي لتكون سورة الكهف الأنموذج في إسناد الأدوار وشحنها بالطريقة التي تتعرض لها قصص هذه السورة التي كانت ملهمة بالنسبة للكاتب ... في إيجاد تقنيات جديدة للحكي، فمثلا خلال كتابة "مدينة الرياح" عرضت لي معضلة، إبداع بطل يشهد على عشرات القرون وينتقل بين حقب زمنية متباعدة وإن كانت فكرة نسبية الزمن في نظرية آينشتاين قد خطرت ببالي كطريق إلى حل ممكن إلا أنها لم تسعفني، ولكن عندما استحضرت قصة أصحاب الكهف وكونهم عاشوا "ثلاثمئة سنين وازدادوا تسعا" (الآية) تبلورت أما هي طريقة تمد حياة بطل الرواية لتغطي قرونا كثيرة، كما أنني استلهمت القصص القرآني في خلق شخصية الخضير في الرواية ملك الزمن الذي ينقل البطل من فترة زمنية إلى أخرى ليؤدي وظيفته كشاهد على الزمن[1].

دلالة الأشياء: في إشارة لمعاني الأسماء المختلفة يشير نص الرواية إلى معاني البعض منها مباشرة كأداغوست ففي (ص:122) يذكر السارد (فارا) عن هذه المدينة "تعتقدون أني قادر على أن أدلكم على أداقوست؟ لا علم لي بشيء من أمر هذه المدينة الشبحية" التي اعتقدت أن اسمها يوحي إلي بشيء ما... ما عرفته ببساطة أن فيه رنة تذكرني باسمك.

---

1 – موسى ولد ابنو، التراث والخيال العلمي قراءة للمؤلف في نصي مدينة الرياح والحب المستحيل، ص: 469.

يتحدّث الكاتب عن ترجمة مصطلحاته أنها "تؤدي إلى النشوة الموسيقية وتحيل إلى الميتافزيقا ويتجلى تفتق المعاني عندما يجتاز الإبداع حدود اللغات هكذا فإني ومن خلال اسم واحد من بين أسماء وشخوص الرواية كوسبتستر (*Ghostbuster*) الذي نحت ليتناغم مع اسم اوداغوست... فتصير كلمة قوستبستر في الرواية اسما لرئيس الرئيسة التي تبحث عن أداغوست مدينة القوافل المفقودة، التي طمرتها الرمال ولم يعد أحد يعرف مكانها فتشكلت كلمات ثلاث تبعا لإيقاعها الموسيقي (*Ghost*)(كوست) شبح بالإنجليزية (*Buster*) (باستر)(باحث) (*Aoudaghost*)(أدواغوست) الاسم الصنهاجي لمحطة القوافل المفقودة في الصحراء[فجاءت كلمة (*Gosguster*)] اسم للباحث الأثري في الرواية الذي يعني المد بالإنكليزية الباحث عن الأشباح"[1].

النمادي: فئات كانت تقطن الصحراء الموريتانية اشتهروا بامتهان الصيد كما عرفوا بحبهم لكلابهم المدرّبة[2]، يمثل حضور هذه الفئة دلاليا وهي تتقاطع مع ظهور الثعلب مع فارا وفاله "يشكلون في الرواية تمثلا لأصحاب الكهف وكلبهم..." [3].

-وكذلك حضور الأسطورة: أسطورة أوديب الأب والابن، و(آليس).

-أبو الهامة يمثل بالنسبة للروائي صوت الاعتزال "وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربّك من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرفقا"(الآية)[4].

-أما فيما يتعلق بتشخيص الفضاء الذي جاء بطريقة دقيقة عجيبة من قبل قوسباستر فهو يمثّل كيف يكون العلم (الدفتر، القلم، المصباح) بوابة للسيطرة والاستغلال وكيف تعود هذه المعرفة بديلا جاهزا للذات كي تتعرف على ذاتها المغتربة والمستلبة.

---

1 – المرجع نفسه، ص: 476 – 477.

2 – ينظر: محمد سالم ولد الطلبة، الدلالات الحوارية في مدينة الرياح (الموقع الإلكتروني).

3 – المرجع نفسه، ص: 472.

4 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالة الحوارية في مدينة الرياح، ص: 472.

البيظان: يتحدث الروائي عن علاقة البيضان والنصاري وما دار من أحداث في الفضاءات التي يسكنها البيضان كما تناول عاداتهم وتاريخ موريتانيا[1]، وهم السكان الأصليون لبلد شنقيط.

الجزء الثالث: برج التبانة:

الاستهلال: النوّفل:

تتكرر في هذا الاستهلال الطقوس التي مارسها فارا في عزلته بالكدية في المشهد الأول الذي شخص فيه هذه الحالة بين الوعي واللاوعي، وهي طقوس تعبّر عن الحالة النفسية الداخلية التي تتنازع قوتان متعارضتان ذات السارد، والتعهد بعدم الرجوع إلى البشر المفسدين الفاسدين (تقريبا ثلاث صفحات منسوخة شاخصة) وهما مشهدان منفصلان زمنيا ومتماثلان عمليا إلا فيما اتصل بوصف لحظة ظهور الخضر وعدم التعرف المباشر عليه.

تكرار يوحي ربما بإطراد الأسباب وتعاهد الفرص لقد كان المشهد في الكدية زمن العزلة الأولى حيث نفاذ الماء والمؤونة يصل الجسد السكرة أو موت إكلينيكي ساعتها كان ظهور ملك الزمن أما في هذا المشهد يتكرر الأمر بأفعاله المشخصة دلالة على الاتباع، اتباع تتماثل فيه الأسباب والنتائج، يتعرف فارا على الخضر الذي يعرف أنه نداء الفرار، فرار من زمن النصراني الذي كثر اتباعه...حتى الأسياد صاروا عبيدا لهم... يذكر الخضر أن رحلته إلى الأمام والهروب إلى الزمن المقبل ما هو إلا الوهم الذي يرجى فيه الخلاص لكنها المحطة الأخيرة، هذه المرة "...لن يكون بوسعك أن تغادر المحطّة المقبلة...ستفنى فيها"[2].

1 – ينظر: المرجع السابق، ص: 482.

2 – المصدر نفسه، ص: 142.

المقطع الأول: الماشي:

المشهد هو نفسه مشهد الصحراء لماذا لم ينتقل فارا إلى فضاء آخر؟ ربما لتأكيد فكرة الرواية الخطية سوداوية الوضع والزمن والمكان هذه المرة لم يكتشف فارا أحد، استيقظ من رحلته، تنعدم الحياة كان أول ما صادفه منها نبات صحراوي (نبتة وزال عتير يتسبب بأحد أعضائها) تحول هذا المخلوق عن خلقته تعبث به الرياح، النبتة والمخلوق مؤشر على الحياة، والتشبث بها، رمال بيضاء (ذهبية)، وسدّ حديدي عظيم، كسر ذي القرنين وجمجمة عظيمة لإنسان تحتها عضمتان متقاطعان باللون الأسود في إطار أبيض، ألسنة نارية كلها مؤشرات تحيل على ما أراده الكاتب من استحضار قصص أهل الكهف عبر مراحل وترتيب هو يماثل ترتيب هذه القصص داخل السورة فالجزء الأخير من هذه الرواية يستحضر ذا القرنين (الجمجمة الكبيرة، ألسنة النار...) الكتابة أيضا مشهد يؤثث هذا المقطع دلالة على الزمن الجديد لافتات من أحجام مختلفة بألوان يمتزج فيها الأسود والأبيض، خطوط وأهلة بين الأحمر والأخضر دلالة على الإفلاس، ثلاثة أهلة بدل هلال واحد، الخطر يصبح واضحا والمستهدف الإنسان (جمجمة عظيمة لإنسان...)، واللون الأصفر أصبح ميزة أخرى وسط الألوان، حضور القنّاصة في ثوب جديد بنظام غريب، يعتقل فارا ويدخل غرفة مقفلة مقيدا يرغم على ابتلاع قرصين كبيرين لهما طعم "الملح"، هكذا يكون قدر فارا مع الملح يباع بلوح من الملح ويقايض كلامه بقرصين لهما طعم الملح، مع مخلوقات تتحدث برطانة مخلوقات كالنمل، ... في هذا المشهد يستحضر فارا الثعلب كيف له أن يعيش وسط هذا الفضاء "سوف لن يكون لديه القدرة على التفكير في السرقة أو الاختطاف سوف يفكر فقط في النجاة بحياته....كنت أتساءل إن كان الثعلب سيجد ما يسرقه هنا..." [(1)].

استلب وسرق المكان، أصبح مرتعا للنفيات السامة، (اليورانيوم)، يضيع الزمن، الأيام الأسابيع الأشهر، لا نهار ولا ليل يشخص المنام، زمن تلك الصورة عن مخلوق

---

1 -

غريب في هذا المكان، حفيد فارا تلك اللعنة التي تحدثت عنها الكاهنة (مقطع اللبن الجزء الأول: برج السوداء، ص: 61)، كانت هذه مرحلة فارا في المنام مع أحفاده وهو يحذرهم ينتهي الحلم ويصطدم الحلم بالواقع لم يكن بالمستطاع ان يوقف فارا أحفاده، اصطدام جديد مع آخر حفيد في زمن أخير "تمكنت من قراءة هذه المرة السطور تحتها "فخامة تثقل ولد معطل رئيس جمهورية المنكب البرزخي الديمقراطية...وتحت ذلك بحروف حمراء 'عملات صعبة بأي ثمن'"[1].

يعبأ فارا لياخذ مكانة كعبد "كان الجلد بسياط الفديو مستمرا..." في مراكز تخزين النفايات السامة بالمجدبة الكبرى، التي تأقلم معها بعض ما تبقى من حيوان ونبات، أصبح المكان غريبا بلغات مختلفة كل مصمم بإتقان يقوم السارد بتشخيص المكان وطبيعته التقنية، التي تأخذ أبعادها المعبّرة عن تشويه الطبيعة "لقد حفرت في هذا المكان آبار عميقة للمواد المشعة المزججة، وتلاحظون أن الكدية انفلقت في بعض الأماكن تحت تأثير المواد الحرارية المدفونة تحتها...لكن التشققات يجري إغلاقها يوميا ..."[2].

في خضم ذلك يسأل مرافق فارا المعتقل "اللقيط" عن اسمه؟ والحقيقة ليس استفسارا عن الاسم بل الزمن الذي هو فيه (ما هو؟ كيف يراه؟) هاهي ضحية أخرى ضحايا الزمن لقيط ليس له اسم يسأل فارا عن اسمه.

يمتزج السرد هنا بين تشخيص السارد (فارا) وتشخيص الآلة التي تصدر الأوامر، الإنسان أصبح عبدا للآلة "الوجوه العارية تعبر عن جميع الآلام البشر...لونها الذي بيضته الأقنعة احتفظ ببقية من نفاسيته...الكثير منها كان شاحبا ومتعضا كالأوجه التي تصادفها في أجنحة السرطان في المستشفيات...النظرات تعكس الاستسلام للألم والموت..."[3].

يسأل (اللقيط) مرة أخرى عن هوية فارا يجيبه فارا بالسلب، ربما هو في غيبوبة رحلة الزمن التي قضاها وغربة الزمن الذي أصبح فيه، يعرّف (اللقيط) عن نفسه هو من

1 – المصدر نفسه، ص: 147.

2 – المصدر نفسه، ص: 151.

3 – المصدر نفسه، ص: ن.

مدينة الرياح تذكر المدينة دلالة على عنوان الرواية لأول مرة وهو من المقاومين جبهة إنقاذ المجدية الكبرى وهو من التمادي، أصحاب المكان صيادوا المها القدماء الأحرار، وهم الآن يدافعون عن أرضهم من القفنية التي أوصلها (تنقل) القوة وأصبحت الأرض الآن ملوثة بالإشعاعات لا يقطنها المنبوذون والمنضعفون ضحايا الإشعاعات...

الإسناد:

يستند المقطع على مؤثرات ذات صلة بالمكان وتحوّلاته بلغة تشخيصية عكس الجزء الثاني تلتقي هذه اللغة مع الجزء الأول ربما لأنها مرحلة الذروة، الطبيعة بعذريتها وما تهددها من خطر وشيك، في هذا المقطع نرى سوداوية من نوع آخر تفتك بالذات والمكان اندثار الحياة التي تؤثث الفضاء حيوانات قليلة (حيوان المها)والنباتات كذلك (وزوال) تأقلمت مع الجو الجديد، في هذا المقطع ما يؤشر على تغير الحال وتشخيصه زمنيا النفايات السامة والمتسبب فيها الجنس الأبيض (الإنجليزية) بتواطؤ مع "أحفاد" فارا أصحاب الأرض حضور الكتابة والألوان دلالة على الحضارة في مرحلة زمنية محددة، يتقاطع النص مع قصص سورة الكهف (ذو القرنين وبناء السد)، الرياح حاضرة دلالة على الانتقام (رياح إرين)، حضور المقاومة (النمادي، جبهة المجدية إنقاذ الكبرى...) تذكر المدينة مدينة الرياح بداية من هذا المقطع دلالة على زوال وإفلاس المدينة، مؤثرات زمنية على مؤسسات (الأمم المتحدة).

المقطع الثاني: النوّح:

لغة احلم هي ملاذ فارا للفرار من إنها ما تبقى كرهان يتمسك من خلاله ليعرف ذاته لكن هذه المرة الحلم ينبأ فارا على نهايته وانقطاع الخضير يتذكر فارا ميثاقهما حين ترجى فارا منه فرصة أخيرة للفرار إلى زمن آخر "أنت لم تلق إلا ما تستحقه بسبب ظلمك وجهالتك لا يمكن الهروب دائما من القدر..."[1].

---

1 – المصدر نفسه، ص: 155.

أمسكه النمادي وأيقظه من حلمه يدخل المشرف عن العمل ليكلفهما بالمناوبة النهارية، يشخص فيه فارا (غرف التطهير) وجبة الغذاء ومؤشثرات زمنية (الأحد 20 ديسمبر 2195) الإشارة إلى يوم الأحد كعيد بالنسبة للنصارى، ومؤشرات أخرى: "التمر" مع حساء البوتاسيوم وبيفتيك كما تبدأ بوادر ثورة وتمرد العمال.

فجأة يتحول الحكي دون مقدمات على مخلوق بصيغة الغائب "بدأ الناس ينظرون إليها أثناء الأكل، كأنهم في غيبوبة...ثم اقتطاع كانقطاع التيار المشهد في الشاشة ينقطع الحكي"[(1)]، يتحول الاسم إلى منبت وأصل عندما يتجلى لأمر (النمادي)، يصطحبهما الحرس إلى مدير المركز (النصراني)، والسارد يشخص الملامح الفزيولوجية له ثم يناولهما عقد العمل لتوقيعه، دلالة على مرحلة جديدة حيث الاستغلال يأخذ صبغة قانونية فالقانون أصبح في خدمة النصراني "...أنتما في الواقع عمال مجبرون...لكن دستورنا يضمن حقوقكم..."[(2)]، يوقع النمادي بينما يصر فارا على تمرّده يقتاد إلى غرفة الإكراه، يوقع فارا بعد الإكراه والقهر زمن جديد قديم يؤشر على توقيت واحد.

الإسناد:

مؤشرات هذا المقطع، استحضار الحكي في المنام، الأخطار التي تهدد الكدية، التمادي الذي أصبح يحمله اللقيط، الكلب الذي يؤشر على أهل الكهف، ودور هذا الأخير عند النصراني كما يؤشر على مرحلة زمنية جديدة من خلال معدات الثقافة والأجهزة (العقول الالكترونية، ألبسة الوقاية وغرف التطهير...) والنصراني في دوره المركزي، الكتابة كتوثيق وتقييد (العقد) الإشارة إلى مخلوق مجهول بضمير الغائب، كمؤشرات إسنادية.

---

1 –المصدر نفسه، ص: 157.

2 – المصدر نفسه، ص: 159.

المقطع الثالث:

لم يعد إلا الحلم والنوم مزارا للهروب والفرار من هذا الزمن هذه المرة لقاء مع فاله بأوداغوست يراها منقذة له من المركز يذهبان لاصطياد أشباح المها وهي التي أصبحت من النمادي تتبعها الكلاب يحكي لها عن اللعنة التي أصابت المكان وعن ثمن الخطيئة المرتكبة لقد كان حفيدهما رأس اللعنة بينما يتواصل العمل، يقبض فارا أجرته من النصراني يصطحب النمادي إلى النادي، تتواصل لغة التشخيص ويتواصل معها مشاهد اليأس والشقاء، في النادي حيث أجواء الموسيقى والسموم، والمشهد التراجيدي عبث الألوان التي تصنع حلم الفرار المنقطع بالمشروب الذي يجتمع حوله شواخص كقشاعم النوم، مشهد كما نرى يماثل مشهد الكدية والخضر والنسور، ثم الحكي يأتي بضمير الغائب "أحسست بأحد يأخذ وبيدي... ينادي عليه بثعلب الصحراء"، إنّ هذا المخلوق الذي ورد ذكره بضمير الغائب هي الأنثى اسمها سوليما في البار دلالة على فضاء الحلم بوسائل أخرى تفاصيل حواء والغواية..يتشاكل المشهد بالحلم سواء يحوي ميناء بداخله سهم يحوم في سائل زئبقي، الموسيقى الصاخبة تبعث على النكد والغثيان، كلمات الأغنية بضمير "الأنا" تحكي عناد البشر أثناء ذلك تتقاسم سوليما المشاعر مع فارا.

تحضر تفاصيل أبي الهامة في هذا المقطع، رجل قصير، دميم عظيم الهامة يقف على الطاولة عيناه لامعتان كالمجذوب لحيته السوداء الكثة تغطي كامل صوره..."[1]، يتدخل أحد الرجال لوقف ضجيج القاعة أبو الهامة يبشر بالمهدي المخلص، يتدخل أحدهم ويرى أن الوقت قد فات على نزول المهدي، قطع الأمل بالسماد ما يعبر عن مواقف وجودية متأثرة بالثقافة التي استلبت الروح وأصبحت ساحة عظيمة، ساحة الافتقاد والبؤس.

أبو الهامة يتكأ على إيمانه واعتقاده فبما يراه من رؤيا واعدة بخروج المهدي المخلص لكن لا أمل في تحقيق الحلم تدخل فتاة كانت من الحضور لها انتكاس آخر تأكد

1 – المصدر نفسه، ص: 165.

رؤيا أبي الهامة وأن الوقت قريب يتدخل النصراني وجنوده لفض هذا الاجتماع يعتقل أبو الهول، إنها ديمقراطية النصراني (...اكذبوا...اسرقوا...غشوا...لكن حذار مما يمس الأمن العام).

تجلس سوليما وفارا بالقرب من طاولة الفتاة المنتفعة مرة أخرى يساور فارا فضول السوار إنها بوصلة على قلوب الناس الخيرين، فارا أول من أشارت إليه البوصلة وعندما سألها عن أبي الهامة "لا أعرف...من سمع سيحكم له بالخيرية لكن إبرة يوصلي لم تشر إليه" سوليما ليست مخلوقا بشريا إنها أيضا تنتقل عبر الأزمان باحثة عن "الأحاديث التي لها قيمة الأوكسجين والشراب والغذاء..." رحلة عبر برج التبانة.

تمتزج لغة الوصف بأرقام حسابية ومعادلات تشخيصية كمؤشر على الخيال العلمي من قبل سوليما التي تنظر إلى الخوارق الزمنية وهي تعجز البشر كيف استطاعت أن تتحول إلى عالم الإنس، وهي تدرس في رحلة بحثها لغات وحضارات الأرض هاهي سوليما تستأثر بالحكي، الحكي العجيب (النصراني في برج البيضاء) وحكي عجيبٌ كهذا يقابله حكي يماثله تكون ملامحه أقرب إلى العجيب، يستسلم فارا ويحكي لسوليما قصته زمن قصير ولكنه بالنسبة لوليما زمن شاخت فيه، إنه زمن الحكي يحكي كل منهما قصته وهكذا يفترقان بقرار من سوليما تغادر هذه المحطة إلى أخرى لتجديد الدماء"، وتعرض عليه في الأخير إمكانية الفرار بلغة الخيال العلمي، كان مجرد لقاءهما وحكي كل واحد منهما قصته كافيا ليقف فارا عن الكلام وتستنزف ذاكرته، نفس المشهد الذي كان عندما فقد الكلام مع المهذار (برج البيضاء، محنة، ص: 122)، في الوقت نفسه كان النمادي من شقاءه يبدو كسيزيف فارا وهو على حالته "سيزيفا أبكما أفضل من سيزيف متكلم".

الإسناد:

يؤشر هذا المشهد على إسنادات غزيرة لأنه يمثل ذروة من ذروات الحكي حيث يتأثث المشهد باجتماع عناصر الحكي الأساسية، فاراو سوليما (فالة في المنام)، أبو الهامة، في المنام تقهر فالة بكلاب الصيد صيد الأوهام يحدثها عن حفيدهما (تكهن

الكاهنة) وفي المركز هناك إسنادات المرافقة ذات دلالة على الطبيعة والأمزجة الغالبة المتوجشة: النادي والموسيقى الصاخبة البار وإحالاته على الأوهام، مماثلة المشهد داخل الناي (المصابيح الملونة المختلفة عشبا يوري بالإنفلات، النور) مشهده وهو على الكدية (الخضر، النسور، الألوان) تظهر سوليما كمخلوق أتى من زمن آخر يسافر هو أيضا بحثا عن أوكسجين الكلام، أبو الهامة وهو يصدم بكلام جديد موارب بالنسبة لسوليما حين يتحدث عن الخلاص بيد المهدي يتمازج كلامه بردود سوداوية يستسلم فارا مرة أخرى لحكي قصته للأنثى (سوليما) بعدما فعل ذلك مع فاله في زمن النصراني ينتهي المشهد بذكر سيزيف وصخرة شقاءه الأبدي، كما تشكل إسنادات أخرى سياق منظور توجيهي لفهم القصد أو تساعد في ذلك: برج التبانة الذي يذكر على لسان سوليما، المريخ أيضا ليبيا مع تشخيصات حساسة بلغة الخيال العلمي.

المقطع الرابع: لبزاز

ينتقل دور الخضر إذا إلى دور سوليما من خلال بزتها غير المرئية التي ستمكّن فارا الفرار من المركز لكن إلى أين؟ من المركز إلى المركز إلى زمن واحد إلى أماكن بعيدة قليلا عن المكان الموجود فيه هكذا ستعيد بعضا من كلامه وبلغة غير واضحة يساعده النمادي بإرشاده إلى عنوان متعاونة معه اسمها (فالة)، يرتدي البزة المنقطّة وهو متردد من لغة سوليما العلمية التي تقف وراء فعالية هذه البزّة، مازالت تراوده مخاوف إبطال مفعول السحر، يتمكن فارا من الفرار، وهو يستمع إلى شكوى عاملين من بؤسهما وبؤس الزمن الذي يعيشان فيه تتوقف الشاحنة أمام لافتة مكتوب عليها (طويل... شاي هامبورقر 24 ساعة) يجتمع الشاي والهامبرقر 24 ساعة في مكان وزمن واحد كان المكان موقف شاحنات يتمكن فارا من الانفلات يستقصي جيدا المكان بحثا عن مكان إقامة فالة يستعين باللوحات الموجودة، تصبح القراءة جزء هاما في هذا الزمن يصل إلى المكان المحدد دار صغيرة تحرسها الكلاب ضغط على جرس الباب لكن لا احد يجيب يدخل البيت حيث الأشجار الكثيفة والكلاب تجلس فالة تحيطها الكلاب المذعورة من فارا

المختفي ببزته، يكشف فارا نفسه لفالة بعد نزع البزة تصاب فاله بالهلع إنه الشخص الذي رأته في المنام (رأس عاتم بلا جسد).

تدعوه للدخول يحكي لها عن النمادي الذي أرشده إليها تنكر معرفته له في حين تبدي ذعرها من ردود أفعال الكلاب المذعورة، يشخص فارا وجوده في البيت (الطيور والحيوانات المختلفة) يبدوا أنها باحثة مهتمة بهذا المجال وكذا النباتات بأنواعها يتماثل هذا المشهد في زمن سبق ذكره عندما وصف في أحد محطات رحلة القافلة مشهد الطيور والحيوانات وهي تتسابق قبل الليل بحثا عن مكان للمبيت (برج السوداء، موسى السبع، ص: 38).

تسأله عن نفسه وسوليما التي صعب على فارا وصفها: "أنا لا أعرف لماذا أشير إليها بضمير المؤنث...هي ليست امراة... هي ليست بشر.. إنها غولة أو غول..." تتعلق فالة بفارا تعلقا لا يختلف عن تعلقها بمتاعها وحيواناتها"...كان يبدولي أحيانا أنها تعتبرني شاهدا على عالم مضى أثرا واهيا من زمن انصرم"[1]، تمتزج الرؤى والأفكار عند كليهما يُدركان جيدا كرههما لمدينة الرياح المسمومة الملعونة لوحة "يمتزج فيها القبح والدمامة والغش والخديعة والنجاسة والعهر والفسوق...امام هذا المنظر لا أستطيع أن أمنع نفسي من السؤال المهلك مالحكمة من وجود البشر" فالة تفكر في تخليص ابنها وتنبأ بكارثة وشيكة.

الإسناد:

لغة العلم، والشك في قدراتها (بزة سوليما) إشارات على زمن الثقافة، المذياع التلفاز، السائق الآلي، ما زمن البؤس: القمار، البورصة، الربا والادخار، البحث عن ملجأ واق من الإشعاع، مدينة الرياح تظهر بؤسها ومرحلتها الأخيرة: بؤس البشر، بوادر البحث عن الأصل محاولة التعايش مع الزمن (الأرتان يرقصون موتاهم) تنقل فالة إلى إيمديل وإقامتها فيها واهتمامها بالطبيعة.

1 – المصدر نفسه، ص: 179.

المقطع الخامس: بيت المخالف:

مدينة الرياح بيد عصابات الموت والريع والجشع، ها هو رئيسها (حفيد فار) يطل عبر التلفاز يستقبل عصابته التي سممت البلاد، كيف تتعامل الصورة مع الحدث وكيف يظهر المذيع (سارد الخبر) بمنظور آخر، متواطئا او محايدا، كان هذا السارد بلا ضمير، ينقل الأخبار بفرحها او حزنها بخط صوتي واحد رغم ذلك لن تستطع كل الحجب والوسائط أن تخفي هذا الدور المتواطئ والمتخاذل لكن في الوقت نفسه تستمر المقاومة "جبهة إنقاذ المجدية الكبرى" عناصرها أصيلة من أبناء النمادي القبيلة القديمة العريقة وهي تستخدم نفس طرق الصيد جمعية الكلاب على اصطياد سائقي الشاحنات بدلا من المها..." عبث الأدوار والتعايش والاستسلام تلك هي مفارقة الرياح في هذه المدينة.

التلوث وارتفاع معدلات الحرارة الكارثة المرتقبة التي تراها فالة محدقة بالكون في الواقع، عدا الأحلام المفزعة التي تنبأ بما هو أخطر يجب أن يكون هناك عمل، من يدمرون الأرض قد حجزوا أماكنهم في كواكب أخرى لابد من انتفاضة يتوافق الرأي على ذلك، كلاب فاله جاهزة للمهمة ويبدأ العمل مباشرة يعتقل فارا أما فاله فكانت وجها آخر للمرأة لقد استمالت عواطف تنقل تبعث برسالة إلى فارا لتشرح له الموقف حماية لابنها، تقرر فالة الزواج من تنقل الشتاء المقبل.

تنتهي المحكمة على فار بالموت عطشا على رأس كدية الغلاوية التي حكم على نفسه به في زمن وآخر والأسباب واحدة ومكان هو واحد، يفكر فارا من زواج تنقل (الحفيد) بفالة (الأم) أصبحت فالة مومياء وعروسا أو لعبة في يد تنقل وما ستكون عليه طقوس التحنيط بينما سيكون فارا بالنسبة لها ذلك الرأس الذي رأته يطير في الهواء وجثة تحيط بها النسور أو جمجمة وراء زجاج المتاحف، ينتهي السارد بكره شديد مقيت للجنس البشري، ثم ينزل الزمن عن الكدية والنسور... ينتهي شريط الحكي المسرود على الشاشة

في خانة الحفظ بالمكتبة العمومية والمعهد أركيلوجيا الفكر البشري تحت عنوان: سكرة رجل من البرزخ 1034-2055م[1].

الإسناد:

ينتهي هذا الجزء وينتهي هذا المقطع على نهاية سوداوية مقت البشر والاستسلام للقدر تبرز فالة شخصية مزدوجة، وتتحقق نبوءة الكاهنة الولد يقتل أباه، وتكتمل بما لم تقله الكاهنة يتزوج الابن الأم (أوديب) ذلك الزواج في الشتاء المقبل على رياح التلوث وسموم النفايات والمنكب البرزخي، يلقى فارا نصيبه أو قدره وينتهي الحكي عند النقطة التي بدأها شريط السرد، في الأخير إحالة على الزمن وجهة: زمن 1034-2055م، ووجهة هي المكتبة العمومية بمعهد أركيلوجيا الفكر البشري.

إسنادات المؤلف في هذا الجزء:

دلالات الأسماء:

سوليما: "...الغول التي تصطاد النفوس الخيرة في البرج صافرة في تقوية السوداء بسرعة الضوء نقطة إلى أخرى من هجرتنا وهي ترمز في الرواية إلى نمادي الفضاء المقابلين لنمادي المجابات الكبرى، واسم(سوليما) منحوت من الحرفين الأولين من كلمات فرنسية ثلاث، *Soleil* (الشمس)، و*Lybi* (النقطة 32 من خريطة المريخ سطح)، و*Mars*(المريخ) وذلك لانها لما كانت تحظّر رحلتها إلى الأرض تدربت في مركز تدريس اللغات والحضارات الإنسانية الموجود داخل النظام الشمسي في ليبيا على المريخ"[2].

البرزخ المنكبي: "المكان في مدينة الرياح كهف برزخي وجمهورية تنكل هي جمهورية المنكب البرزخي الديمقراطي كما تدور أحداث الرواية في الفضاء الموريتاني الذي يسميه محمد المامي "المنكب البرزخي" ويقول عنه أبو الهامة هذه الأرض برزخ

1 – المصدر نفسه، ص: 192.

2 – موسى ولد ابنو: التراث والخيال العلمي قراءة للمؤلف في نصه مدينة الرياح والحب المستحيل، ص: 472.

(ص125) وزمانها زمن كهفي لأن نص الرواية كله استرجاع تخيله البطل لحظة سكرة موته".

قصة ذي القرنين: من خلال السد يقول الكاتب "من أبرز إشكاليات هذا التناص المقابلة بين الجزء الأخير من الرواية الذي يتناول مستقبل مجتمع التقانة وقصة ذي القرنين التي تتناول مصير الأرض بعدما مُكّن الإنسان فيها "إنا مكّنا له في الأرض وآتيناه من كل شيء سببا"(الآية)"[1].

قصة ذي القرنين "تصور لما سيؤول إليه مجتمع التقانة فعندما أقرأ محطات ذي القرنين في سورة الكهف أو تدبر تمكينه في الأرض وإتيانه أسباب الأمور كلها فالذي يتبادر إلى ذهني هو الإنسان التقاني الذي غزا مشارق الأرض ومغاربها، والذي تمكن من كل أسباب التحكم في الطبيعة...وعندما أتدبر ما ورد في القرآن الكريم عن محطات ذي القرنين (العين، الحمية، القوم، الذين تطلع عليهم الشمس دون ستر، البشر الذي لا يفقه قولا (يا جوج وماجوج) فإنه يحظر ذهني تلوث المياه وتشقف طبقة الأوزون في الغلاف الجوي التي نتجت عن حالات البشر ونساءه (إنّ ياجوج وماجوج مفسدون في الأرض)(الآية90)، وهي كلّها أمور تذكر بما آل إليه مجتمع التقانة)"[2].

التشاكل الموسيقي أو موسقة الرواية:

يخصص الروائي حيزا للحديث عن منظوره في الحكي من بوابة الموسيقى المحلية التي يمكن أن تكون من بين متعاليات كثيرة تستطيع من خلالها تأثيث شكل يماثل حيزا من الثقافة والتعريف بها، يعنون الكاتب هذا المطلب بموسقة الرواية يقول الكاتب "ينتظم نص "مدينة الرياح" تحديدا على شكل جلسة موسيقية بنصانية [البيضان: اسم محلي للمنطقة] وتأتي أجزاؤه وفصوله على شكل طرق ومقامات التيدينيت" والجزء الثاني يقابل الطريقة البيضاء (الطريقة الثانية من التيدينيت) ويقابل الجزء الثالث طريق لكنيدى

---

1 – المصدر نفسه، ص: 472.

2 – المصدر نفسه، ص: 466.

(الطريق الثالث في التيدينيت) لانّ هذا الجزء من الرواية يتناول المجتمع التقاني المستقبلي الذي فقد إنسانيته وطريق لكنيدى في النص باسم برج التبانة لأنها ترمز لعالم آخر ولانّ عازفها لا ينتهي إلى عالم البشر ولأنّ الجزء الأخير الذي يقابلها تدور أحداث في فترة مستقبلية هاجر فيها بعض البشر من الكوكب الأرضي إلى عوالم أخرى فيها صارت بعض الكائنات الفضائية تجوب برج التبانة وأحيانا تحط على الأرض بحثا عن شذرات من عصرها الذهبي كما هو حال سوليما[1].

تأتي الأجزاء باستهلالات او مقدمات تعكس هي أيضا إيقاعا ونغما لهذا المقام ، ذاك "جاءت اجزاء الرواية الثلاثة بمقدمات تقابل مداخل طرق التيدينيت وتوجد في كل جزء خمسة فصول تقابل المقامات (أظهور) الخمسة المشكلة لكل طريق من طرق التيدينيت(وهو ما يوضحه الجدول)"[2].

يعكس هذا التناغم الموسيقي نسقا محليا يتدرج بمقاماته تعبيرا عن أمزجة ومشاعر "جاء هذا التقابل بين أجزاءه فصول الرواية وطرقا ومقامات التيدينيت ليبرز علاقة مواضع الحكي في كل جزء من موضوعات ودلالات الطريق المقابل في التيدينيت والعلاقة بين تيمات الفصول وثيمات المقامات، وهذا التناص بين الرواية والتيدينيت نابع من الطبيعة المشتركة للزمن الروائي والزمن الموسيقي، لانّ الأدب والموسيقى يحاكيان زمن الأسطورة ولأنّ زمن الرواية وزمن الموسيقى حالهما حال الأسطورة ينقذان من مأساة النهاية، يكثر الاسترجاع والتنويع ويستدير زمنها كما يستدير الزمن في طرق التيدينيت ومقاماتها، هكذا إذن تنهل رواية "مدينة الرياح" من معين ميثولوجيا موسيقى التيدينيت وبهذا تكون رواية سمفونية بالمعنى الحقيقي"[3].

---

1 – المصدر نفسه، ص: 472.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 475.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 476.

عن الموسيقى يتحدث محمد ولد سالم ولد الطلبة عن محليتها "موسيقى شعبية محلية إلى حد بعيد ثابتة الأنساق والقوالب تقريبا ذات طرق [لها] جوانب ثلاث لا تخرج عنها وفي كل ومنها تنويعات.

تعزف هذه الموسيقى على آلتين: آلة خاصة بالذكور الرجال تسمى التيدينيت لها أربعة أوتار فقط والثانية أنثوية (نساء) تسمى "آردين" ثم هي موسيقى أريته أي متوارثة داخل أسر محدد في المجتمع الموريتاني"[1]، وهذا ما تذكره الرواية[2].

أما عن الموسيقى والأبراج "برج السوداء هو الطريق السوداء موسيقى تميز بكثافتها وشدة أنغامها النابعة من أوتار الآلة الذكرية تكون في غاية الشد توحي بالحزن والألم علاقتها بالرواية سوداوية الحياة والظلم الواقع على السارد، الشد لأوتار نفسه الموتورة فضلا عن عنف يديه ورجليه أحيانا"[3].

برج البيضاء: الطريق الثاني في السلم الموسيقى الموريتاني ألحانها توحي بالرخاء والفرح والبساطة والانسجام أوتار الآلات تكون في لين وارتخاء علاقته بالرواية وإن كان فيه سوداوية غالبة إلا أن بصيص الأمل يظهر مع الحضر وربما البياض علامة على الأجنبي الفرنسي الذي هيمن على هذا الجزء[4].

برج التبانة: المقام الثالث في سلم الموسيقى الموريتانية المسماة محليا الطريق العاقر أي العقيم وسميت كذلك لاختلاطها وتنافر ألحانها، الأسطورة تقول أن غول جني أول من عزف ألحان هذا الطريق لهذا جاءت دون معنى أو دلالة في الرواية (للطريق عاقر...الطريق القصير) وهو يصادف ذكر عنوان الرواية صريحا مدينة الرياح مع سوداوية المواقف والأقوال، تنتهي الرواية بهذا اللحن الحزين السوداوي تاكيدا على انسداد الأفق العقر والعقيم محليا وعالميا ما تجره التقنية إلينا.

---

1 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالات الحوارية في الرياح (الموقع الإلكتروني).

2 – الرواية، ص: 117.

3 – محمد سالم ولد الطلبة، المرجع نفسه.

4 – محمد سالم ولد الطلبة، الدلالات الحوارية في مدينة الرياح ( )، ينظر: الرواية، ص: 115 – 117.

برج التبانة هو سيريالية الأحلام البعيدة لغة التحدي لغة العقل الباطن "رافق هذا التأويل لقصة ذي القرنين في الجزء الأخير من رواية مدينة الرياح توظيف آخر للتراث في مجال الموسيقى الشعبية البيضانية من خلال استلهام (جانبت الغول) طريق لكنيديّ في التيدينيت التي أوحت بمجتمع مستقبل وقع في التهلكة فموسقت لكنيدي الجزء الأخير من الرواية الذي يتناول مجتمع تنكل ومدينة غير الفاضلة (مدينة الرياح) مجتمع تنكل "الغول الملوث الذي حول المجابات الكبرى إلى مخزن للنفايات السامة"[1].

أما عن فكرة البروج فهي تستلهم ثلاث مراحل من ثلاث قصص التي وردت في سورة الكهف التي اعتبرها المشاكل الموضوعي لبناء هذا النص الفتية: فتية أهل الكهف- الخضر وموسى- ذو القرنين وياجوج وماجوج[2].

كما توحي فكرة البروج لمراحل ثلاث لدى الكاتب: "القسم الأول: العصور المظلمة: عصور استعباد الإنسان الصريح لأخيه الإنسان...القسم الثاني عصر النهضة الأوربية حيث استطاع الإنسان الأبيض فرض هيمنته...القسم الأخير مستقبل البشرية...أما الفكرة فهي التاريخ، تاريخ يعيد نفسه،...التاريخ بهذا المعنى يسير بخط مستقيم إلى الأمام دلالة إلى أن الإنسان يطور من أساليب الشر بشكل لا يمكن أن يخطر ببال"[3].

1 – المصدر نفسه، الموقع، ينظر: الرواية، 162/17-163، 48-56.

2 – ينظر موسى ولد ابنو، ص: 471 – 472.

3 – مقابلة مع موسى ولد ابنو حاوره: جمال محمد عمر (صحيفة تقدمي الالكترونية).

زمن استكشافي:

التمثال:

تجسد الرواية التونسية مرحلة أساسية في تفعيل مسالك النص السردي الحديث على تقانيات حكي حديثة صار من خلالها ينظر إلى هذا الفن باعتباره خطابا يحاجج فيه الكاتب عن آراءه بأدوات فنية جديدة ولقد كانت كتابات محمود المسعدي جديرة بان تكون الانطلاقة الفعلية لهذا التحول ليس على مستوى الرواية التونسية فحسب، بل العربية عموما وذلك انطلاقا من أعماله الرواية "حدث أبو هريرة قال" وروائية "السد" فقد جسدت هذه النصوص أسئلة المشروع الحداثي الذي بدأت بوادره في ظل الاستعمار على مستوى الأفكار والكتابة إذ شكلت موضوعات التراث (على الخصوص)، المرأة الحريات المدينة وغيرها أهم مؤثرات هذا المشروع الذي وجد له صدى بعد الاستقلال وفي الحاضر.

ومن بين التجارب الحديثة والمعاصرة نجد أسماء كثيرة تساهم في هذا المشروع بكتاباتها كصلاح الدين بوجاه والحبيب السالمي وإبراهيم الدرغوثي ومحمد الباردي وعروسية النالوتي وأسماء بارزة أخرى، ومن الأسماء التي تبنت هذا المشروع "نجد محمود طرشونة الناقد والكاتب والأكاديمي الذي يسهم بأعماله المختلفة في تحديث أسلبة الكتابة وهو يعالج مواضيع حساسة انطلاقا من تجارب الكاتب الفكرية ومواقفه إزاء المكاسب التي حققها المجتمع التونسي على صعيد منظومته التشريعية والتربوية وصراع النخب لكي تأخذ هذه المنظومات طريقها المأمول.

ولأن كانت الكتابة تتبنى مشروعا معينا فإنها تعلن عن مقاصدها ومنظورها الخاص من زوايا محددة تكشف عن حساسيتها من خلال التفاصيل لأن في هذه الأخيرة القيمة المضافة التي تحققها غربلة من هذا النوع. ولكي تكون الكتابة كذلك ولكي تعكس الغاية الفنية القصوة لها فلابد أن يستلهم من هذا الكل فيض الخاطر وصفاء النفس وتطهيرها كي تكون هذه الكتابة غاية وهي تحمل هذه الأفكار وغاية في نفسها لأنها ستذوب في هذه الأفكار أو بالأحرى تذوب الأفكار فيها".

مفارقة الموضوع والكتابة:

تعتبر رواية التمثال ثالث عمل روائي لمحمود طرشونة بعد روايتي: دنيا والمعجزة ولهذا العمل خصوصية عند الكاتب إذ يصرح أنّ كلا النصين (دنيا والمعجزة) أتى عنوانهما بعد الكتابة لا قبل الكتابة أو أثناءها "أما التمثال فله قصة أخرى، كان المنطلق تأملا لجملة من التماثيل في مكتبي، وافتراض تحرك أحدها أو اضطرابها جميعا، فتبادر إلى الذهن القول: ماذا يحدث لو تحرك أحد التماثيل ثم صغت الفكرة بصورة أخرى، عندما يتحرك التمثال لكن بعد الفراغ من كتابة الرواية اتضح أن التمثال هو الشخصية المحورية فحذفت ما قبله وبقي الاسم وحده التمثال وربما كان نحته بالأدوات اللغوية مشجعا على الاحتفاظ باسمه وحده"[1].

كل تمثال هنا أو سياق او مناسبة فهو فعل كلامي إذ هو بؤرة الحكي والخيط الأول لهذا العمل أو الفعل، فالتماثيل دلالة على الماضي وعلى التراث ويمكننا أن نستحضر عن طريق النحت معاني أخرى، المثل أو المثال، تمثيل مماثلة، امتثال وغيرها من معاني يمكننا أن نقف عندها في النص لانها تشكل خيوط المفارقة بين العنوان والكتابة.

وأول هذه المفارقة مماثلة العنوان والتصدير فقد جاء التصدير مؤشرا على إحدى هذه المعاني أو نوعا محددا منها "أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني، ابن عربي: ترجمات الأشواق"[2]، فالتمثال كمؤشر مادي محسوس او مماثلة مرئية وبين خطاب صوفي يؤشر على مفارقة نوعية للمماثلة يجعل من العنوان وهو الموضوع والمؤشرات أو المناجاة التي تعمل على تبئير زاوية الموضوع متشضية عن مدلولها وهو ما يتجلي أكثر عندما تصبح هذه العلاقة علاقة التحام منذ البداية "يقين أني يسأحجر" بدوري وسط هذا الجدران العالية..."[3].

---

1 – ينظر: محمود طرشونة، ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، 2007م، ص: 19– 20.

2 – محمود طرشونة، التمثال، (التصدير)،

3 – التمثال، ص: 01.

وللكاتب رأي في هذه المسألة عندما سأل عن سبب تصدير روايته الثلاثة بهذا الخطاب (الصوفي) فأجاب"ليس هناك بعد صوفي بل هي مجرد شواهد من ديوان ابن العربي "ترجمان الأشواق" لا غير تأتي تصدير لكل رواية من الروايات الثلاث مجردا من بعده الصوفي وهو تبن للصورة وأجد ذلك في بيت مكتنز بالمعاني ومناسب للمقام..."[1].

بالرغم أنّ الرواية (التمثال) يتشاكل فيها هذا الخطاب تشاكلا ملحوظا فهل هي خصوصية أو مفارقة من نوع خاص يضع فيها طرشونة نصه هذا مع هذا المؤثر وبالتالي عن الكتابة بتعلن عن حضور نوعي مفارق لما هو موجود؟

وبهذا نكون قد وقفنا عند الغاية التي أشرنا إليها في مدخل تحليلنا لهذا النص وهي التأشير على نحت الكلمة بين المماثلة والامتثال والتحرر فهي مفارقة وكغاية ووسيلة كفاية تبني مشروعا معينا بعد تصحبه عند الكاتب وتأملا في الكتابة كوسيلة لتحرير هذا المشروع ولهذا عندما سئل طرشونة عن سؤال من أنت؟ أجاب "من أنا؟ لو كنت اعلم من أنا لتوقفت عن الكتابة منذ أمد بعيد لان كل تأليف هو مسألة عن كنه الذات وأغوارها، نقدا كان أو إبداعا، الفرق الوحيد بينهما أننا في الأول نبحث عن ذواتنا في ما كتبه غيرنا وأننا في الثانية نبحث عنها بأدواتنا الخاصة عن طريق التذكر والتخيل فنوزعها في نفوس كثيرة شظايا متناثرة قابلة للتركيب والتحليل، لذلك صدرت روايتي "دنيا" بقوله بليغة لابن عربي "لقد صار قلبي قابلا كل صورة" أتبعها بقوله لا تقل عن الأولى لابي الحسن الششتري: "فانظر إلى ما بين الصور" وقد رأيت الكاتب ما بين الصور بل صانعها ومنشئها".

لعل ما يمكننا أن نحاجج به الكاتب هو الغاية الفنية التي تنتقل من الامتثال لوجهة أو مرجع أو حلقة معينة وبالتالي توظيف مادة معينة ليس بالضرورة دليلا على تفاعل أو تبني وجهة نظرها وهو ما عبر عنه الكاتب في حواراته خصوصا في كتاباته فهو يرى أعماله انطلاقا من قناعة وقراءة متريثة متحفظة إزاء الواقع أو المعاش تحديدا جعل منه

---

1 – ينظر: موقفه الإيجابي لهذا الخطاب ألسنة السرد، الفصل الرابع بداية من ص: 43.

يولي فكر الالتزام والمواقف بالشك والتساؤل حول جدوى الآن او فيما ينبغي ان يكون أجدى سبلا في تفعيله بما يكفل أهميته وهو في هذه النقطة بالذات يعول على العمل الجماعي مقابل الفردانية التي يجدها فكر الالتزام يقول: "الفتى هو الأصل والغاية وليس الانتماء والتمذهب أو الامتثال والتمرد..."[1].

وهو يستعين بالزمن تشخيصا للمادة الفاصلة بين موضوعه وما استعاره علييه من لغة يؤثث عليها زمنا آخر وهذا ما صرح به عندما أشار إلى تكسير الزمن والخطيئة، وبالتالي اتساع دائرة الفضاء، حينما يكسب الزمن الجديد الفضاء سمة التأمل والتفكير والمراودة فالزمن بذلك يتدرج عنده من كونه مرجعي فزمن تخيلي (روائي) وزمن مطلق (معرفي او عرفاني صوفي)[2].

فالفردانية تستحيل إلى جماعة وهذا ما اوعزه في تشخيصاته يقول معقبا عن الفردانية "ألا تكون هذه الفردانية والأعراض عن العمل الجماعي سببا في فشل بعض الشخصيات فمثلا مؤقتا ...ولذلك فتحت باب الأمل على الفور إذا ما تكتلت الجهود ضمن عمل جماعي وطبعا مرجعية هذه الأفكار غير مرجعية الأفكار السابقة فالأولى [أعمال محمود المسعدي] ليبيرالية بينما هذه المستترة في الفكر الماركسي المؤمن بالجماعة"[3]، وهذا ما جاء لسان الشخصية: "ما قيمة الواحد والجمع حاضر".

لعل المسافة التي يحتج بها طرشونة على مواقف تتبني على وجودية ذات بعد صوفي أو سيريالي ذلك ما أورده الكاتب في حديثة عن الصوفية والوجودية في أعمال محمود المسعدي في كتابه السرد[4]، وهو بالتالي يبحث عن مفارقة أو نوع من المسخ لوجودية المسعدي المتعلقة بالفردانية بوجودية الجماعة أملا في التحرر، تحرر الكاتب من الماضي والامتثال الذي كرسته الكتابة في شخص المسعدي.

1 – محمد طرشونة، حوا مع هيام المرشيشي (مجلة أدب وفن الالكترونية).

2 – ينظر: محمود طرشونة، السنة السرد، ص: 58.

3 – حوار مع محمود طرشونة، إجراه كمال الرياحي (مجلة دروب الإلكترونية نشر بجريدة الرأي الأردنية).

4 – ينظر: محمود طرشونة، ألسنة السرد الباب الثالث، ابتداء من ص: 141.

والأقرب إلى تصورنا هذا موقف الكاتب من شخصيته فهو يتعامل معها كموجودات تعبر عن وجودها وموجودها ورؤيا للعالم فهي عنده "تختار الصيغة التي تلائم عنصرها ورؤيتها للعالم ودعك من قولهم إن الكاتب محرك دمى يسيرها بمشيئته إلى ما يريد هو تبليغه، إنما الشخصية كائن حي واستبداده"[1]، وهو بهذا يعبر عن استجابة لحرية الفضاء التي تجعل الكاتب ينساب ويتماهى مع هذه الشخصيات فهو يرى فيها ذاته لأنها تمثل أولا غاية من وراء الكتابة هذه الكتابة التي ينتظر منها ان تحقق سقفا من الرضى او التوازن فيما هو معاش وما هو مأمول إنما فضاء يتماهى الواقع بالحلم يحقق كل واحد منه نفسه في الآخر أمر يعتبره الكاتب غاية وإخلاصا للفن لأنه "هو الأصل وهو المصدر والغاية والفن إذا شابته اعتبارات أخرى خرج عن كونه فنا فلا يتكلم في مسارها ومآلها ولا حتى في أسلوبها أحيانا تجبرني الشخصيات إلى عالمها جزءً عنيفا لا يقوم ولا ينبغي أن يقاوم لأن الكاتب يخلق عالمه وعالمه ويخلف مواقفه وأساليبه فإذا أبدى مقاومة لها أصابه التصنع والتكلف وأنتج أدبا بائسا خاليا من التوهج وشيء من الجنون ضروري للتحرر من عدد من القيود وقد تحررت... أمينة البوني في التمثال من ثقل المرمر وسطوة التاريخ بفضل عشقها المجنون لجمال المرمر وجلال التاريخ والجمال والجلال غاية الفن تطلب ولا تدرك إلا إذا تحول الفن نفسه إلى غاية"[2].

المفارقة الدلالية التمثال كسيق رمزي:

تتجمع الأفكار كلمع وبوارق" تؤشر على زادها، وزاد هذا النص مثقل بأفعال الحكي تجعل حكيها يتصاعد كرؤيا، مفارقات الأزمنية فهي تعكس فضاء التناغم على القراءة وفي هذه الوقفات شيء يتبادر أنه سبيل إلى تمثل الغاية والقصد.

الطرح الصوفي: وقد تجسد في ثنائيات وظيفية حفزت فعل الحكي: الحلم/ الواقع، الفكر/الكلام في تلك العلاقة المزدوجة والمفارقة في شخصيات الرواية وأدورها فالتمثال،

1 – محمود طرشونة حواء، موسى رجب (الوفاق العربي) مجلة الكترونية.

2 – محمود طرشونة، حوار لهيام الطرشيشي (مجلة أدب وفن الالكترونية).

بمثل نقطة المفارقة في عملية الحكي، إذ نحن بإزاء تمثال يتعاهده قائمون متخصصون في دراسة الآثار (علم الآثار) وهو علم قائم على ضوابط وقواعد علمية تجعل من البحث ونتائجه موضوعية محايدة لكننا نجد في الأخير مفارقة هذا الدور بما أنيط له بتماهي وإعجاب وحب للسيطرة وامتثال وعشق جسدته أمينة البوني (الباحثة الأثرية) للتمثال فقد سيطر التمثال بعد اكتشافه على الباحثة وتحول إلى سيطرة عندما أرادت أن تحتوي وتسيطر على التمثال بعدما تحول الأخير إلى موجود هذا التحول هو الآخر يعكس فعلا موقف الكاتب الذي أشرنا إليه مع شخصياته المتحررة وهو ما يكون عندما يتحرر التمثال (صدر بعل) من أمينة البوني وبالتالي ظهور التمثال يمثل هنا مقارنة زمنية فهو زمنيا يمثل زمانا تاريخيا مرجعيا فهو أثر عن الحضارة البونية كان حبيس التراب (عشرون قرنا) غذ من تخيلي عندما اكتشفته الباحثة فأصبح التاريخ والأسطورة متجسدة وزمن معرفي عرفاني تماهت الباحثة مع التمثال تماهيا عرفانيا صوفيا وتحرره هو في الأخير[1].

ولكل زمن في الرواية مشاهد وفضاء حكائية تمثله وتأثثه، ففي البداية يتماهى المقطع الأول مع نهاية الرواية ليمثل فعل الحكي أو فيما يبدو البؤرة، التي على مفارقة زمنية بين طبيعة الباحثة وتماهي التمثال وتحرره في الأخير، الذي يستبعد فعليا عندما يستحيل الباحثة في تمثالها، أما في المرحل الأول فكان تماهيا محدودا لأنه كان محصورا في زمن منبهر بالماضي ولهذا كانت علاقة فردية تريد تملك هذا الأخير ولكنه في الأخير تملها في سياق آخر أراد الكاتب أن يعبر أن تملكا من هذا النوع (الفردي) لا يجدي نفعا.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن الرواية جاءت لتشخص زمنيا هذا التراث التاريخي والتخيلي والعرفاني.

الشخصيات: سليمان العامل في الحضيرة وأطماعه التي لا تتوقف في البحث عن الكنوز والاسم يحمل مفارقة زمنية بين زمن سيدنا سليمان كنبي وهو يتعاهد بالأمانة

1 – ينظر: الرواية، ص52 وما بعدها.

حفاظا على ما أوكل إليه ولهذا لما مات أنه تعاهدت الجن الأمانة فلسليمان في الرواية ممن خان الأمانة وتعاهدها الأجنبي لسائح.

عمر: عمر الفاروق (الصحابي وخليفة المؤمنين) وعمر شخصية الرواية تعكس علاقته بالمرأة عموما (زوجته خصوصا) عندما يكون مصدر احتقار وتعنيف من قبل زوجته فهو يعتبرها أمه ولهذا لا يستطيع أن يعاملها بالمثل ولأنّ المرأة الأم تمثل الأرض والعرض (المهان) فهي تمثل مفارقته الزمن الذي آل إليه عمر هذا الزمنان أما علاقته مع أمينة التي طبعها الفتور فلأنها تمثل الأمانة والضمير الذي يذكر بالماضي والحاضر وما هو مأمول ولذا فأمينة بالنسبة لعمر تعتبر زمنا ثالثا (أما ثالثة) يتماهى معها رغم حالة الصمت والفتور الظاهر "الآن فهمت لماذا يتجنبني باستمرار ولا يكلمني في أي موضوع كان، لعله يعتبرني أمه الثالثة؟ لكنني لا ألومه على شيء فهو رجل منضبط وجدي في عمله عاد الحارس إلى "تفلسفه" وقال لي كلاما ما لا شك في أنه سمعه من غيره، فهو يرى أن عدم لومه هو بالذات سبب صمته وانضباطه لأنه لا يريد أن يغضبني"[(1)].

فزمن الأم الحقيقية تاريخي وزمن الأم (الزوجة) تخيلي وزمن الأم (أمينة) تماهي عرفاني ولاشك أن شخصية الحارس وهو يدلي بشهادته عن عمر لأمينة له دلالة فهو حارس على هذه الشهادة وحريص على نقلها وفلسفتها وهذا زمن آخر (تفسير) لكن العبارة الآتية تشير ارتيابا في هذا الدور وزمنه، وقال لي كلاما لاشك في أنه سمعه من غيره يؤشر ربما على دور الحارس على أنه المؤرخ المتراخي المتواكل.

رجب: هو حارس الحضيرة مكلف بذلك "نهارا" عندما تغيب "أمينة" وهو من اطلع هذه الأخيرة على شهادته المتعلقة بعمال الحضيرة (سليمان، عمر)، وهو يمثل مفارقة زمنية عندما يتحدث عن سليمان، إذ يمثل حارسا على الكنز "نحن بالمرصاد لكل من تحدثه نفسه بالاختلاس لكننا غير متأكدين من شيء، ونخشى إن نحن اتهمنا سليمان باطلا أن نحطمه ونحطم أسرته ونقضي على مواطن رزقه ظلما" وهي مفارقة زمنية مع ما جاء

1 – التمثال، ص: 08.

في القرآن عن النبي سليمان إذ كان الجن حرس قد أوكلهم سليمان حماية ملكية فقد سخرهم الله له ليكونوا كذلك، كونه عندما بلغ مكانة النبوة فقد تماهى مع النمل إذ سمع حديثها عندما مر هو وجنوده "**ليحطمنكم سليمان وجنوده**" (السورة الآية).

لكن عندما يدلي رجب بشهادته تقاطعه أمينة غاضبة فهي ترى أنها المسؤولة الأولى عن الحضيرة وان مسألة سليمان شأنها هي وهذا يعبر عن زمن مفارق آخر تاريخي يتجسد في دور رجب حارس (مؤرخ) سمعا وطاعة يا سيدتي ربما لكل تخصصه تاريخ/ علم الآثار (حفريات)، رجب متمسك بمهنته هذه لا يغادر كوخه الخشبي ".

حسين: هو الحارس الثاني للحضيرة "ليلا" إذ أنّ دلالة الزمن تحيل على حقب سوداء تاريخية: الدم وواقعة قتل الحسين، والإشارة المفارقة لزمن تحل فيه رموز برسم الأطفال يستحثها السائح الاجنبي.

إبراهيم: من الأوصاف التي تميز هذه الشخصية في رسالات الوحي أنه أمة ومن ذريته أصبح الأنبياء والرسل، لكن في زمن الرواية رجل كهل يعيل أسرة عدد أفرادها لا يقل عن ثمانية وهو عامل في الحضيرة.

طارق: الشخصية التاريخية المعروفة ابن الكاهنة الفارس المسلم الذي فتحت الأندلس على يديه في حين هو شاب متحصل على شهادة عليا في التاريخ عاطل عن العمل فاضطر للحاجة العمل في الحضائر يؤمن لنفسه دخلا أدنى وهو يمثل أهم من اكتشف الأثر في الحضيرة.

ما ميز حضور كلا من هؤلاء العمل هو الدور الذي أنيط لكل شخص حيث أصبح العمل بفريقين فريق يضم رجب ثامر ويتمثل في روتيني عادي (غربلة التراب واكتشاف ما فيه من آثار بسيطة) بينما الفريق الثاني كان الأهم كان مصدر الاكتشافات الهامة في باطن الأرض (طارق وهو يكتشف الباب الخشبي "والقناديل" وإبراهيم وهو يكتشف المصابيح).

الأب والأم: رمز الحماية الحضن والاطمئنان تعلق صورة الأب والأم بقرية أوشيك مكان الولادة والراحة النفسية بعيدا عن قرطاج والعاصمة، تعود أمينة بحثا عن الراحة بعد رحلة البحث المتعبة لمباركتها عملها وهو ما تجده بالفعل ربما الإشارة هنا إلى أنهما يمثلان مرجعية أو أصالة فالأم تمثل الحضن عندما عادت أمينة إلى القرية احتضنتها امها وضمها ابوها إلى صدره، على أن الأم تمثل الوضوح وتقريب المسافة من خلال العلاقة الفطرية أم الأب فهو بين التصريح والتلويح ولهذا اختيار الكلمة "صدر"له دلالة في هذا السياق وتضمر دلالة الفعل في كلا السياقيين عندما يزكي أبويها عملها "كان الله في عونك با ابني.. لا أدري ما قالها أبي أم أمي" ثم يتكرر المشهد لتأكد أن كلاهما زكى عملها "كان الله في عونك يا بنيتي صرت الآن متأكدة ان أبي هو الذي قالها"[1] كان الله في عونك ابنتي هذه المرة سمعتها جيدا قالتها أمي..."[2].

لكن لماذا هذا السؤال في إثبات تزكيتها إياها؟ وتقديم تزكية الأب على الام؟ هل يمثل الأسم سلطة امتثال تحت الشخصية افتكاك تركيبة من نوع ما حرية تبحث عن من يعضدها؟ خصوصا وأننا سقف في صفحات موالية أنن الاب يمثل دور "الحارس" في حلم الشخصية، عندما تظهر كل شخصيات الرواية تحيط بسرير الشخصية والأب بجوار الوزير "وقفوا جميعا أمام الغرفة الأربعة وصاروا يحيطون بسريري من كل جانب بعضهم يهدد والبعض الآخر يطمئن وصنف ثالث يكتفي بالنظر إلي ثم أخذت الصور تنطفي الواحدة تلو الأخرى إلى أن بقيت منها ثلاثة فقط: صورة أبي وصورة حافظ وصورة التمثال، ثم اختفت صورة أبي ثم صورة حافظ ولم يبق التمثال متعبا في نفس الركن كما ظهر في البداية..."[3].

ولعل الفترة الأخيرة الأكثر دلالة عندما يكون الأب بالنسبة للشخصية المرجعية أو الزمن التاريخي وحافظ (الشخصة النفعية) تمثل زمنا تخيليا أما التمثال فهو الزمن

---

1 – الرواية، ص: 27

2 – الرواية ، ص: 29.

3 – الرواية، ص: 35.

العرفاني المتحرر من الزمنين السابقين لأنه في الأخير سيبقى في الأخير الأهم عند الباحثة وهو ما سيتحقق في نهاية الرواية عندما تلتحم به ويصبح الحلم حقيقة.

السائح الأجنبي: تاريخيا معروف أن المنطقة كانت محل ومقصد بعثات علمية أثرية خصوصا وانتروبولوجيا فكانت تقوم بمهامها تحت غطاء علمي، أما الآن فهي معلنة وهذه هي المفارقة لأنها تجاهر بذلك من خلال المتاحف المقامة في بلدانها إذ يعرض فيها ما نهب وسرق من آثار وتحف وأرشيف وذاكرة[1].

مفارقات زمنية أخرى:

التاريخ: ولانّ البحث والحفريات يتطلع الباحث من خلالها الكشف والتفسير والشك والفضول أيضا فقد جاء النص ليعبر عن هذه المقاصد والأهداف زمنيا من خلال حفريات البحث التي باشرتها الشخصية وهي تبحث عن زمن مرجعي يتماهى مع زمن البحث الحاضر العرفاني المتشوق لهذه اللحظة متمثلا في الحضارة اليونانية فكانت طبقات الأرض تعكس تاريخ الحضارات البائدة من الفينيقيين إلى الرومان.

وإن كانت صور هذا الحضور يميزها مشهد الحلم الذي تكرر كثيرا في الرواية فإن الحلم أصبح حقيقة وتلك هي المفارقة عندما أفاقت أمينة من الحلم "..غير منزعجة ولا خائفة، ولم أعد في حاجة إلى طرح السؤال المعهود أيهما أحق الحلم أم الواقع؟ فقد صرت أعرف أن الحلم والواقع كلاهما حتى وكلاهما باطل حسب المواقف والظروف وحسب نظرة كل فرد إلى الحق والباطل، فلم طرح السؤال والجواب حاضر في الذهن تكيفه الأوضاع والصور؟ تلك هي المسألة: أوضاع وصور ومواقف وظروف لا أحد يمكنه أن يقدم الجواب القاطع، كلهم يعولون على الموروث ولا يجتهدون لإعطاء "الحقائق" الجاهزة معاني مختلفة"[2]، ولهذا كانت تحث العمال لبحث أكثر كلما "عثروا على بقايا تاج حجري أو مصباح زيتي أو قطعة خزف قديمة ويظنون الفرج قريب، لكنني عندما أقر لهم أن كل

---

1 – ينظر: الرواية، ص: 33 ونهاية الرواية.

2 – الرواية، ص: 35.

هذه القطع لا تعود إلى العصر الذي يهمنا بل تنتمي إلى عصور متأخرة عنه..."[1]، وهو نفس الشعور التي كانت تحمله أمينة اتجاه حافظ، الذي كان مهتما بإحدى العصور المتأخرة وهو العصر الأندلسي وحافظ مفارقة، إذ تخرّج مع أمينة في دفعة واحدة من الجامعة فاستطاع بطرق ملتوية أن يصل إلى منصب مدير، شخصية طموحة تفعل كل شيء من أجل الكرسي "الجلدي" كما تصفه أمينة.

يمثل التاريخ بالنسبة لأمينة أجوبة على آنية الزمان "الزمان أكبر بناء" وهو طموح يريد أن يصل إعلى الحقيقة رغم بدايته كحلم او مشروع وقد تحقق في الأخير، وهو ما اعتقدته الباحثة إذ كانت ترى في التاريخ كبقية الفضوليين الذين تستهويهم التحف والقطع الأثرية كدمية داخل البيوت، تصبح مما فيها كذلك وغاية محصورة تطبعها أنانية مريضة وهو ما شعرت به الباحثة عند اكتشاف التمثال وأرادت التفرد به لكنها تكشف خطأها"وبعد ألم أكن مثلهم يوم أردت التفرد بتمثالي العزيز؟"[2]، لقد كانت الغاية مفارقة زمنيا في رحلة البحث وباكتشاف التمثال بين كونه تمثالا يمثل ملكا من الملوك وباعتباره تحفة فنية "أنا لا يهمني الملوك بل يهمني إبداع الفن، وهذا الذي كنت أبحث عنه أثر فني لابد من تسخير كل الوسائل للكشف عنه"[3]، وهذا يذكرنا بأسطورة بيجماليون والعلاقة التي أصبحت تجمع الفنان بتمثاله فكذالك أصبحت علاقة أمينة بالتمثال[4].

يقول للكاتب إن "موضوع التمثال اقتضى ذلك الجانب التاريخي فرض نفسه فرضا بكل تلقائية ولم ينتج عن اختيار مسبق مثل اللغة مثلا"[5]، وهو موقف ينتصر الكاتب من خلاله للجانب الفني.

---

1 – الرواية، ص: 07.

2 – ينظر: الرواية، ص: 03.

3 – الرواية، ص: 02.

4 – ينظر: على الخصوص الرواية، ص: 60وما بعدها.

5 – محمود طرشونة، كمال الرياحي، الرأي الأردنية (الموقع الإلكتروني).

استحضار الأساطير: أفعالرمزية موجهة

للأساطير علاقة بالتاريخ والتاريخ كعلم هو قبل كل شيء وسيلة لغربلة الأخبار هذه الأخيرة التي تشكل غالبا أو يتشكل عنها كأحداث أساطير ومرويات خرافية لكن المفارقة في هذه النص هذا التماهي المباشر بين التاريخ والأسطورة زمن الأسطورة هو زمن التاريخ هذا ما تكتشفه الباحثة أو على الأقل ما يمثل قناعة ومن صور التماهي الموجودة في رواية التمثال: والربوة العالية.

أول استحضار تانيت كآلهة للانتقام[1]، هو ما تحضره الروايات وما تمثله عند أمينة لكن أمينة تريد ان يكون انتقامها للانتقام "انا لا أحقد على أحد ومع ذلك دمرت تدميرا لست أدري هل يكون بعد بناء، أنا لست تانيت فاطمع إعادة بناء ذات بعد ان قوضت بقسوة لا مثيل لها ليس من حطمني غير من قضيت وقتا طويلا في انتظاره أرجو لقاءه"[2]، ياتي زمن يقلب كل ما هو حاضر يكون قطيعة وصفحة جديدة، لكن الزمن سرعان ما ينصف الآلهة، بعد أن تدخل أمينة في عشق التمثال وتتوسل من الآلهة ارجاعه إليها "لم يبق بعد ساعات متواصلة من البحث غير معبد تانيت وبعل حمون ولما بلغته تهيبت من دخوله لأن اسم الإله بعل وحده كاف لإرباكي، توقفت دقائق معدودة أمام المدخل ثم تشجعت وتخطيت العتبة واتجهت مباشرة إلى مقام تانيت وقد أحيط بجو من الرهبة أذهلني ودفعني إلى استعطاف ربة قرطاج كي تعيد لي بعلي لكن أنى لها أن يستجيب لرجائي وهو الذي عبثت به صروف الدهر تحولت الناس عن عبادته وتقديم القرابين إليه"[3].

تستحضر أمينة تانيت (آلهة قرطاج) في الموروث عندما كانت تحمل دمية (أمي طنقو) يجوب بها الأطفال الشوارع لتسكب النسوة عليها الماء طلبا للاستسقاء[4].

---

1 – ينظر: الرواية، ص: 03.

2 – الرواية، ص.ن.

3 – الرواية ، ص: 60.

4 – الرواية، ص: 31.

استحضار أسطورة في مشهد العمل العقبة في الأخير تحل عند الوصول إلى الغاية باكتشاف التمثال لكنه في الاخير يختفي لتبدأ مرحلة أخرى وهكذا "سيزيف باق على الدوام"[1].

استحضار أسطورة عشتار الخصوبة والنماء والبحث عن زمن التماهي زمن الطمئنينة والسلام "تانيت يا إلهة قرطاج الأبدية رفقا بحالي فإني لم أعد احتمل العناء يا سليلة عشتار خذي بيدي ودليني إلى سبيل الطمأنينة والسلام يا إلهة الخصب والحياة صالحيني مع نفسي وقومي فقد أتعبني التوتر وأرهقني حب المعالي..." [2].

كما نجد استحضار أسطورة بيجماليوت من خلال تماهي الفنان بتمثاله.. [3].

[توفيق الحكيم الأسطورة]...لقد صنع يجماليوت تمثالا من العاج يمثل امرأة في غاية الجمال، والجلال، وما لبث أن أحب هذا التمثال الذي وضع فيه كل مواهبه، النذر إلى الآلهة "غينوس" بالقرابين والدعاء راجيا منها أن تمنح تمثاله الحياة، وما كان من فينوس إلى أن استجابت لدعائه وأصبحت جالاتيا التمثال امرأة حية تتكلم وتمشي وتتصرف كالأحياء فاتخذها زوجة له وعاش معها فترة، لكن فترة الحب هذه لم تدم طويلا فسرعان ما لاحظ بجماليوت أن جالاتيا لم يعد لها من جلال التمثال، وروعته شيء، ورأى أن فنه قد هوى إلى الحضيض وشابه السخف، وما إن تخطر له فكرة تعرضه للفناء شانه شأن كل كائن حي حتى يجن جنونه فيتوجه مرة أخرى إلى الآلهة، متضرعا إليها أن تعيد إليه فنه الخالد وتأخذ من التمثال ما بثت فيه من حياة فيها كثير من الطيش والحمق ومعرضة للزوال والفناء، تستجيب الآلهة لبجماليون في هذه المرة أيضا الأمر لم يتوقف عند هذا الحد فالأساطير توحد الجميع ولا تعكس ما يمتاز به الواحد على الآخر من قوة وسطوة[4].

---

1 – الرواية، ص: 45.

2 – الرواية، ص: 45.

3 – الرواية، ص: 61.

4 – الرواية، ص: 01.

فإن شبح زوجته الحية لم يفارقه أبدا ونداء الحياة ما انفك ينبض في كيانه حارا قويا، يتذبذب بين الفن والحياة ويختلط عليه الأمر فلا يدري"أيهما الأصل وأيهما الصورة" "أيهما الأجمل وأيهما الأنبل الحياة أم الفن، وينتهي الأمر إلى تحطيم التمثال"[(1)].

المكان: ومفارقات فضائية:

يقول الكاتب معبرا عن اهتمامه بالمكان وحضوره الفني "..أن الرواية التقليدية لم تركز على المكان كثيرا وكانت تعتبره إطار يقع فيه الأحداث بينما في الرواية الحديثة المكان صار له بعدا رمزيا ثابتا يجعل التركيز عليه من ضرورات الصدق الفني وهو في التمثال صنفان واقعي ومتخيل، واقعي معروف الهضبة برهنة وآثار رومانية وبيزنطية وفرنسية، ومتخيل مكان الحلم تحلم به الشخصية المحورية ونجده في باطنها كما نجده في باطن الأرض الديامين والأمية وكما كثير من النقاد فإن التمثال بحث في أعماق الهوية"[(2)].

المكان استعادة الفضاء والحلم والتاريخ والهوية لهذا فالنص يحتفي بأمكنة كثيرة منها المتحف: فالتحف بعد أن تكون قد أصبحت جزءا متماهيا في المكان تخرج وتنقل إلى فضاء جديد هو المتحف، إذ يمثل فضاء الذاكرة والهوية إذا كان في موطنه وقد يكون عامل طمسي وتسويه وغياب للهوية عندما يكون عرضة للسرقة والنهب في الخارج.

لقد كان المتحف بالنسبة لأمينة فضاء تشحن فيه النفس اعتزازا بالأصل كان المشهد الذي عقد عليه هذا الاعتزاز ليمثل حياة متجددة واعدة "هكذا تبدو لي الصورة كلما خرجت من المتحف ووقفت في باحته أنظر إلى أسفل وأتأمل المشهد علني أنسى"[(3)]، وتصف شعورها في مشهد آخر "هذا ما يحول دون تحجري إلى حد الآن، كلما أحسست ببداية تكلس في أعضائي وانتابني شعور باني صرت شبيهة هذه الكائنات التي تملأ

---

1 – تسعديت آيت حمودة، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، لبنان، ط01، 1986م، ص: 181.

2 – محمود طرشونة، كمال الرباحي (جريدة الرأي الأردنية).

3 – الرواية، ص: 01.

القاعة، تسرب إلى جسمي تيار يبعدني إلى الحياة ويرغمني على استبقاء النفس مترددا بين رئيس وفضاء المكان وبالدم يسري في عروقي ويكسب جسمي حرارة لا يمكن للمقيمين في القاعة الكبرى ليل نهار التمتع يمثلها أنا وحدي أمتاز عليهم بوهج الحياة..."[1]، وهذا ما يجعل أمينة تقرر الإقامة قربه في مسكن يتبع إلى دائرة المتحف حتى يقربها من عملها ويسهل عليها مراقبة الأعمال في الحضيرة، مادام المتحف جزء من الحضيرة وتأتي هذه الرغبة مثيرة إلى مفارقة زمنية"..أنا لم أعد مطمئنة إلى ما يحدث فيها، ثم إن المسافة بين بيتي في شاعر "فلسطين"والمعهد مسافة طويلة، وأصول منها الفاصلة بين المعهد وربوة برصة، وأنا كما تعلم لا أملك سيارة، ولم أعد أتحمل هدر الوقت في التنقل بين المنزل والمعهد والحضيرة وليس لي ما يشدني إلى العاصمة بما أن أسرتي كما تعلم أيضا تقيم في قرية أوتيك"[2]، فالإشارة على المسافة بين بيت أمينة في شارع فلسطين، والمعهد بأنها طويلة دلالة –ربما– عن موقف من القضية الفلسطينية، إذا أن عامل الزمن كان كفيلا بضياع فلسطين ونسيان قضيتها، وتشير أيضا إلى المسافة بين المعهد وربوة بيرصة (صيغة للمبالغة) "وأنا لا أملك سيارة" دلالة على أن الزمن كفيل بنجاح الحفاظ على الهوية وهو ما تؤكده أمينة لإثبات هذا الأصل، لأنّ العاصمة لها فضاء آخر وزمن آخر.

هضبة بيرصة: يقول الكاتب "المكان في التمثال مثلته هضبة بيرصة التي استرجعناها مرتين مرة من روما التي انتزعتها أثناء الحرب البونية الثالثة ومرة من فرنسا التي سلبتنا إياها سنة 1881 مع عهد الحماية ومنه 1956 لم يعد ينازعنا فيها أحد والتمسك بالمكان وشدة التعلق به هو الذي دفعني لتركيز جل الأحداث في قرطاج وهضبة بيرصة مع الإشارة إلى شارع فلسطين وأتيك"[3] نعني هذه الهضبة التي تطل عليها الكنيسية زمن الاستعمار ففي باطنها الأصل وفي طبقاتها تقبع الحضارة البوني

1 – الرواية، ص: 02.

2 – الرواية، ص: 13– 14.

3 – محمود طرشونة، كمال الرياحي، جريدة الرأي الأردنية.

والحضارات المتوالية "كنت متيقنة أن علو ربوة بيرصة ليس علوا طبيعيا، بل تكوّن شيئا فشيئا عبر القرون كانت كل حضارة تحل محل أخرى بل تنشأ على أنقاض أخرى، فتكونت بذلك طبقات يعلو بعضها بعضا تتعاقب العصور للزمان أكبر بناء"[1] وبالتأكيد أن زمن حلول حضارة مكان أخرى ليس مثل إشارة الواحدة مكان الأخرى.

بالإضافة إلى هذين الفضائين الأساسيين نجد فضاءات أخرى شكلت تداخل زمن الحكي وزمن الرواية كموضوع (تاريخي-تخيلي- عرفاني) ومنها فضاء القرية والعاصمة الذي أشرنا إليه وقرطاج وروما والصراع الأزلي تاريخيا وحاضرا (سرقة التحف) مع اختلاف صور الصراع (حوار الحضارات في مشهد كوميديا سوداء)، كما نشهد فضاءات ثانوية شكلت حوافز أفعال الحكي في الفضاءات الأساسية نذكر منها: (البيت امتثال وتيد، المقهى: النزل الذي حمل أسماء تاريخية وللمفارقة تعقد فيه سرقة التحف بمعنى مفارقة بين زمن وظيفي: نزل للسياحة صار نزلا للسرقة المشبوهة، كما تحتفي الرواية بمواقع أثرية كثيرة، كنائس وكاتدرائية، قصور قديمة، مسارح من العهد القديم، معابد.

ومر تحمل هذا الامكنة شوارع أو أحياء "كنت أو نتقل باستمرار بين ضواحي الكرم وخير الدين وحلق الوادي وصالمبو، وأميلكا وسيدي وبوسعيد وسيدي الظريف والمرس وقمرت..."[2].

مفارقات زمنية: زمن الحكي:

سبق أن تحدثنا عن زمن الأحداث الذي أثبت زمن الحكي ففي البداية نقف عند استباق للحكي باكتشاف التمثال وكيف تماهت الأزمنة عند الشخصية البطلة (الزمن التاريخي والزمن التخيلي والعرفاني) ويتماهى زمن الحكي بين زمنين ماضي الساردة وحاضرها، "صرت لا أفهم شيئا ولا أعرف من أنا وسط هذا الكون الزاخر بالأشكال

1 - الرواية، ص: 04.

2 - الرواية، ص: 64.

والأسماء أصل الداء أشكال وأسماء"[1]، "ما قيمة الواحد والجمع حاضر على الدوام يغني ويزكي؟ الواحد أوحد والجمع ثراء واتصال"[2]، ومن بين هذه المفارقات التي شكلت زمن الحكي:

السارد: نجد هيمنة السارد على زمن الحكي فالسارد هو بطل الرواية (أمينة البوني) يبدو الزمن يشبه محسوم يتماهي زمن الماضي والحاضر على اعتبار أن الآثار الموجدة تعبر عن زمن الماضي وهي شاهد مادي على ذلك ومادة البحث التي تعبر عن زمن الحاضر لكن هذا التماهي لم يكن كذلك، كونه فاصلا بين الزمنين فالساردة بحكم تخصصها كانت تميل إلى الأمور العلمية والمسافة اللازمة التي ينبغي أن تحكم نتائج عملها لكنها تكتشف أنها تتماهى مع الآثار وتصبح جزءا منها وبالتالي تتهاوى كل مواصفات العلم لصالح هذا التماهي، وتبدو صورة التماهي أكثر حضورا البعيد عن زمن الحكي وقبل ذلك فهناك مؤشرات كثيرة تحيل على مفارقة هذا الزمن بين قناعة الباحثة الموضوعية والعلمية اتجاه البحث ومن ذلك مثلا التركيز على ضبط الوقت بمواقيت محددة (التركيز على الحكي: من خلال ضمير الساردة الذي يتكرر كثيرا وهو دليل مفارقة زمنية عند الساردة "أنا لم يعد يخامرني الشك" "...صرت لا أفهمك شيئا ولا أعرف من أنا.." "أنا وحدي امتاز عليهم بوهج الحياة.." "انا لم أحقد على أحد" " لا أحد من سكان تلك الديار يهمه ما أنا فيه من قلق" "وما دخلي أنا.." "منهم من حاول الربط بين اسمي ومشاغلي" "أنا التي حملته فيما بعد من المعاني **(اسمها)** ما لم يكن موجودا في ذهن من سماني".

كما تظهر المفارقة الزمنية متصلة عندما تقف أمينة ندا لحافظ الذي تشاركه (زمنيا) تخصصه العلمي وكل يتحدث عن زمنه بسلطة الضمير[3]، وتعلن فيها صور مفارقة زمنية فاصلة "هذا شأني وحدي ولا دخل لأي أحد فيه، يجب أن أعلم بكل تفاصيل العمل

---

1 – الرواية، ص: 01.

2 – الرواية، ص: 02.

3 – ينظر: الرواية: حوار حافظ وأمينة.

في هذه الحضيرة. أنا وحدي أقيم الوضع وأرى ما يجب فعله..." يجيبها الحارس": سمعا وطاعة يا سيدتي[1]، "من السؤال هنا أريد أن أعرف؟ أنا أم أنت أم الحسين؟"[2].

اما لكون البطل في الرواية "امرأة فقد فسر الكاتب ذاك "السبب يعود إلى وضع المرأة التونسية والمكاسب التي حققتها في تونس، ويتضح هذا التساؤل أكثر إلحاقا في الرواية بين المرأة وعملها كباحثة آثار وفضولها الذي لا ينتهي وتتضح هذه الرغبة في الكاتب من خلال طرح المرأة بعمل هو عادة من تخصص الرجال، ثم احتكامها بالعمل، وأقامتها بسكن بعيد عن العمران بجانب المتحف ثم إظهار البعد الأنثوي الذي يمثل المرأة على حقيقتها في آخر الرواية نوع من الانشطار وعمل مثبت لاستكمال ما هو أو ما يبدو نقصا في المرأة كما هو الشأن في علاقتها مع التمثال

قرائن زمنية: اليوم، الليل النهار، حيث تمثل هذه الأوقات في مرحلة ما عنصرا واحدا، إذ لا يوجد ما يفرق بينها عند الباحثة إذ تلتحم الواحد في الآخر بينما هناك قرائن أخرى تحيل على زمن الحكي "شغلتني سنوات..."". .إلى حد الآن..." "ومن الغد... بعد ليلة" "وفي يوم من الأيام" "بعد ثماني سنوات.." "كانت الساعة تشير إلى ..." "ويوم السبت الساعة العاشرة" "القرن العشرون..." كما تمثل القرائن، شبه الزمنية أو الدالة عليه مادة كثيفة في النص.

الهاتف: يوحي بمفاهيم متعددة لهاتف قرين المعنى الصوفي، سرعة البرق، أما في هذا المشهد نجد التباسات في العلاقة بين معاشة الأشياء وأشكالها" كما تقول أمينة البوني عن علاقتها بالأشياء[3]، فأصبح الهاتف يمثل صراع طرفين على زمن واحد (الحلم والواقع)، ونستدل على كلمة نحو جهاز الهاتف ولكني ما أن بلغته حتى توقفت أمامه حائرة..."[4]، فللكلمة دلالتها لان للهاتف هنا غاية فنية زمنية ووسيلة لتحقيق هذه الغاية

---

1 – الرواية، ص: 09، ينظر، ص: 11.

2 – ينظر: الرواية، ص: 03.

3 – ينظر: الرواية، ص: 01.

4 – الرواية، ص: 10 ، وص: 11.

وفق الحالة التي يكون عليها المستخدم، في حين يظهر حضور وغياب الهاتف مجاهدة أكبر عندما تريد أمينة أن تبلغ الحارس الليلي حسين" تحذره من السرقة لا يتمكن من ذلك لانّ الكوخ الخشبي ليس مجهزا بالهاتف[1]، وكأن السرقة والجناية أصبحت لازمة في التاريخ فعبثا أن ينادى على أحداث قد سبقت وتخطت زمنها وهي تحدث الآن لأنّ التحذير يأتي متأخرا، فالهاتف له أثره الدلالي في هذه المشاهد لغة عندما يقع عليه التخصيص مثلا أو التأكيد "ورغم عدم اقتناعه بما أقول خاطب عن طريق الهاتف مدير متحف قرطاج..."[2]، فأثر التقديم والتأخير هنا واضح[*]، وأثره الدلالي المفتوح كذلك على مستوى التداول كفضاء زمني.

السيارة: وسيلة لاختصار المسافة وتقريبها واقتصاد الجهد هذا ما نجده في شخص حافظ من صفات إذ يمثّل إنسان نفعي له طموح بمناصب هامة يهمه البحث الذي يلبي البساطة والسرعة والقرب (الحضارة الأندلسية) ففي مشهد قريب تستفز فيه أمينة حافظ بعدم تمكنه من الخروج من دائرة اختصاصه (الحضارة الأندلسية) وعجزه عن قراءة الحروف التي وجدت على تحفة البازلت المكتشفة فيغضب ويهرع إلى السيارة، ثم ما يفتأ أن يعرب عن مخاوفه منها"[3].

في حين تبقى أمينة التي لا تكسب سيارة في لحظة تأمل أمام مأوى السيارات "بقيت واقفة في مأوى السيارات مفردي انظر تارة إلى الكاتدرائية وطورا إلى الحظيرة المغلقة وأفكر في المرحلة القادمة وفي طريق الحصول على ترخيص بالتنقيب تحت المعلم المسيحي"[4]، وهذا دلالة على صعوبة المهمة والعراقيل الكثيرة في بناء هذا الطموح.

---

1 – ينظر: الرواية، ص: 10.

2 – الرواية، ص: 15.

* – مع الإشارة إلى ان كل اتصال هاتفي ينتهي بعقد لقاء للتفاصيل مع الإشارة أن الأحداث الهامة جرت عن طريق هذه اللقاءات (مع الوزير مثلا وقبل ذلك مع مصطفى مدير (المعهد) والكتابة أيضا فالمراسلة والترخيص)، جاء عن طريق مراسلة مكتوبة، ومشهد علاقتها بالتمثال (ينظر: الرواية، ص: 52).

3 – ينظر: الرواية، ص: 21 – 22، وينظر، ص: 35 سليمان وهو يتلاعب بمفاتيح السيارة (الربح السريع).

4 – الرواية، ص: 23.

يتمثل دور هذه الكلمة قبل هذا المشهد عندما تضع أمينة أمر الواقع لكي يوافق بإقامتها في السكن الموجود بالمتحف وذلك حتى تكون قريبة من عملها لأن المسافة بعيدة عن إقامتها "شارع فلسطين" وهي لا تكسب سيارة وهي تريد أن تكسب الوقت دون هذه الوسيلة لأنها تريد أن تكون في المكان وتعلن أن هذا أهم مطلب بالنسبة إليه ولا تسهويها العاصمة أي أن السيارة ليست ضرورية بينما هي عند حافظ أكثر من ضرورة لأنها تسهل عليه تنقله إلى العاصمة[1].

السيارة كالهاتف وسيلة للاتصال فأول ما كان يعلم بخبر الموافقة هو حافظ عندما جاء إلى مكتب مصطفى على غير العادة فوجوده كان كفيلا بأن أمرا كبيرا قد جرى[2].

في مشهد آخر يبدو أن زمن ارتياد هذه الوسيلة ليس له غاية محددة مادام أن الأهم قد يحقق فعندما تبلغ أمينة بموافقة الوزارة على مشروع ترافق حافظ في سيارته بإرادتها وهو المشهد الوحيد الذي ترتاد أمينة فيه السيارة مع مشهد آخر عندما تكون السيارة أجرة دون إرادتها لأنها في سرعة من أمرها وذلك لتلتحق بغرفتها أي يوجد التمثال[3].

يبقى في الأخير شكلا من الأشكال يؤثث فضاء الأشياء التي تؤشر على عنصر الزمن فبالإضافة للهاتف والسيارة نجد وسيلة أكثر اقتصادا وتطورا لتقريب المسافات وهي الطائرة فعندنا: هاتف، سيارة، طائرة.

تقول أمينة وهي في رحلة لحضور ندوة (حوار الحضارات) بروما "إني قادمة إليك يا روما فانتظريني لنصفي الحساب لن أجيئك غازية على ظهر فيل يعبر جبال البيرينيي كما فعل أجدادي البونيون ولن أنزل في صقلية على ظهر مركب كما فعل أسد بن الفرات منطلقا من مدينة سوسة، سأصل إليك عبر الجو في طائرة مدنية أحمل إليك سلاما أبديا، فليس من صفاء القلوب ودفن الأحقاد، وما سوى ذلك فدين تم قضاؤه غالبا،

---

1 – ينظر: الرواية، ص: 14– 15– 23.

2 – ينظر: الرواية، ص: 38.

3 – ينظر: الرواية، ص: 40 – 56.

دعوتني للتحاور حول الحضارات لبيلديا روما وشكرا على الدعوة الكريمة، نعم الحوار هو ونعم التحاور إذا كان خالصا من مشبوه النوايا"[1].

لكن الزمن ينكفأ رغم الميثاق لأنّ روما ستبقى روما على ما يبدو رغم تقريب المسافات (المطار حمل اسم قرطاج) أو حوار الحضارات.

1 – الرواية، ص: 65.

زمن متماهي:

إبراهيم الكوفي: المجوس:

من تقانيات الخطاب استراتيجية كفاءة وإنجاز ما تعكسه النصوص الروائية معاصرها من منظور تداولي خاص على الصعيد الجمالي والفني الجدلي ومن أبرز الأصعدة في هذا السياق توظيف الروافد المرجعية والأصول المتعالية من مرويات وذخائر شفوية ومكتوبة وحقائق وأساطير لتمارس من منظور الخطاب مؤثرات زمنية الحاضر والمستقبل تشخيصا وقراءة وتحويرا وافتراضا لما كان وما كان يمكن أن يكون تداوليا، ولعلنا لا نبالغ إذا قررنا بتواضع أن الرواية العربية منذ بدايتها إلى الآن تحتفي بزاد غير قليل يعكس الكم المتراكم والاستحضار النوعي المتميز لهذا الخطاب كتابة ومعالجة أكثر تقدم ومسايرة ولاشك أن ما يقدمه نص رواية "المجوس" من مقاربات (ونصوص كثيرة) على هذه الأصعدة دليل على ذخيرة نوعية تستلهم خطابها بتفاعل فني من المحكي على الصعيد الزمني (قصة، نصا، خطابا).

وفي هذا الصدد وجدنا أن نستحضر آلية فنية بلاغية (خطابية) نعتمدها استدراجا لمقاصد النص من وجهة تداولية ومن فعل الحكي كفعالية للخطاب أي إلى استدراج النص، لقد سبق وأن ألمحنا إلى منظور الكتابة ومنجراتها الفعلية (أفعال كلام) مع السكاكي[1]، إذ من المعلوم أن تناول كل منهما بلاغيا على مستوى البيان مثل أهم مقومات الدرس التداولي (لغوي، فكري، ثقافي، وفلسفي) في تاريخ الحضارة الإسلامية، على أساس الاستدلال وبناء أركان الخطاب على سبيل الجهة المقصودة (التعيين) أو على سبيل المسافة في كليمها[2].

فالكناية إحالة على أصل مفترض بينها وهذا الأخير على أساس أقرب إلى مماثلة أو مشاكلة "فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض أن

1 – ينظر: الفصل الأول من هذا البحث، المقصدية والبلاغة.

2 – ينظر: محمد ميشال، عن تحولات البلاغة، مجلة بلاغات، ع 01، 2009، مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير المغرب، ص: 11 وما بعدها

النص جزء من الواقع، أو تصور لبعض جوانبه على الورق، وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما ازدادت قيمتها وعظم تأثيرها بمعنى أن النص ينهض على نفس القوانين التي ينهض عليها الواقع وعلى استمرارية منطقها وعلاقاتها"[1]، أما فيما يخص الاستعارة فالمسافة بينها وهذا الأصل تتبع من زاوية مخصوصة على هذا الأصل "أما الاستعارة فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال وعلى تبايناتها، فإذا قلنا رنت إلينا ظبية ونحن نعني امرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضروريا لإحداث التأثير، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، وأخذت عناصر التغليب تلعب دورها المراوغ، كلما ازدادت فاعلية الاستعارة وتعددت إيحاءاتها"[2].

يحملنا توجيه هذه القراءة إلى (المعطى البياني إزاء رواية المجوس) ما يكتشفه القارئ من صدى معرفي لهذا النص وبثقافة غنية على الخصوص، ولعلنا نستشهد بأقوال المعنيين بهذه الكتابات عن حيزها الدلالي حتى نتمكن من ولوج نص الرواية، عبر عتبة سياقية وفي هذا الصدد يشير نتشه إلى ملمح دقيق في هذا الشأن إذ يرى "أن النص الفلسفي ليس مجرد خطاب برهاني بل هو خطاب منتوج من الاستعارات"[3]، يمكننا القول أن الاستعارة تكتسي بعدا قصديا محققا مهما كان الفضاء المؤثث لها قريبا أو بعيدا فهو بالأساس يخدم مقصدا أو زاوية من المعنى.

إن كثافة استدلال هذا المعطى(الاستعارة) داخل هذا النص يجعلنا ونحن نلج عتبة الخطاب من خلال فعالية الزمان والفضاء أمام صعوبات لاسيما إذا تناولنا فاعلية الزمن

---

1 – صبري حافظ، تحولات الخطاب الروائي العربي تبدل الجماليات وأفق التلقي، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، مديرية الثقافية بالرقية (الفنون والأساطير في الرواية العربية)، ط01، 2008م، دار البنابيع للنشر، دمشق، ص: 32.

2 – المرجع نفسه، ص، ن، ينظر: حميد لحميداني، أدبية السرد بين الصورة والمنظور الأسلوبي، الذي يرى أن مفهوم الاستعارة التمثيلية هو أنسب المباحث البلاغية الملائمة، إذ تم تطورها الدلالةعلى الطبيعة الأسلوبية للرواية، ص: 31، مجلة بلاغات، مرجع مذكور سابقا.

3 – علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط04، 2005، ص: 11.

من حيث زمن القصة والنص والخطاب فسنجد تماهيا بين زمن القصة وزمن النص، فما يمكن أن يعتبر ذاكرة أو تاريخا شفويا أو مكتوبا حقيقيا أو أسطوريا كزمن أولي هو ما يمكن أن نعتبره زمنا قد احتوى هذه الأصول داخل زمن النص نقلا وإسنادا وبالتالي يغدو النص واقعة خطابية لأن النقل والإسناد له اعتبارات وتوجيهات ذاتية بالنص "هو خطاب تم الاعتراف به تكريسه إنه كلام أثبت جدارته واكتسب فرادته وأصبح أثرا يرجع إليه، إذن فالنص لا الواقع هو الذي يغدو المرجع..."[1].

ولانّ النص يغدو مرجعا ولابد لتحقيق ذلك من خطاب حجاجي كي يثبت قصدية المثالة والمشاكلة والمتماهية مع الحقيقة ولكي يكون الأمر كذلك عطفنا الزمن على الفضاء، إذ يمثل هذا الأخير إيحاء واستدلالا استعاريا للزمن، إن الحديث عن الاستعارة والإحالة والمسافة لهو استدراج في الواقع للحديث عن الدلالة وما يترتب من مقاصد انطلاقا من الاستدلال الموجه للعلامة الذي يحيّن اعتباطيتها.

إن البحث عن الأصل أو البداية هو ما جعل الهرمسيون يعتقدون "في وجود معنى أصلي للعمل الفني هو غاية الفنان وروحه وقصديته الأولى التي لا قصدية بعدها، فانغمسوا في تأويلات لا تتوقف عند حد أملا في الوصول إلى هذا المعنى الذي عتبه صروف الدهر وتبدل الأحوال الأيديولوجية وتتابع الإبدالات وتغيرها لقد ظل المعطى الظاهر في تصورهم معنى اوليا لا قيمة له إلا إذا كان يقود إلى الصورة المجردة لدلالة تندثر بعدها كل الدلالات، إن النسخة ليست تشويها للأصل فهي الوجه الذي يقربنا مما هو أجمل وأرقى من كل شيء ظاهر إنما الممر المرئي الذي يقودنا إلى الإمساك بالصورة الأولى تلك التي تشكل الأصل النهائي الذي يضم داخله كل النسخ الممكنة"[2]، إنّ النص بذلك يحقق الأصل والنسخة التي يؤشر صاحبها المفوض على أصالتها المطابقة للأصل، بذلك يكون النص تلك الواجهة التي "تعبر عن الرغبة المحرمة في الإمساك بأصل أول

1 – علي حرب، نقد النص، ص: 12.

2 – سعيد بن كراد، استيهامات الأصل وحقيقة النسخة المصورة ومشتقاتها قراءة في رواية الميلودي تغموم المرأة والصبي، مهرجان الرواية العجيلي الثالث العربية (الفنون والأساطير في الرواية العربية)، ص: 75.

لاشيء قبله، أو بالتعرف على نهاية لا أمل في إحلاء كنهها، فالأصل في الدين والفلسفة والاجتماع، بل وفي حالات الوجود الفردي ذاته هو انفعال مبهم يختفي في طقوس اليومي ويتسرب إلى العادي والمألوف وما تعارف عليه الناس، إنّ طقوس الولادة والتعميد الديني وحفلات الميلاد وكرنفال الوداع الأخير شهادات حية على صلات البداية والنهاية فمعرفية أسرار الأولى قد يحقق من الواقع الرهيب الذي توفي به الثانية"[1].

حضور الأسطورة كحفل دلالي وتداولي تشكل الحقيقة أو ما يفسر على أنه كذلك فيه فضاءً حافلا داخل النص أي يشخص منظور الحقيقة كمعقول فالأسطورة تشكلت ليكون الخلف في اتصال مع السلف رمزيا أين انتقلت هذه الرموز بعناية وقداسة إلى الأجيال، لتفسير كثير من جوانب الحياة الغامضة إزاء الطبيعة والخوارق لم تكن الأساطير إلا موقفا من الطبيعة، وتحريرا من الألم ومنظورا لحياة أخرى.

منظور الفضاء:

من المسالك الاستدلالية التي تحيّن علاقة الصورة بمرجعها ما يمكن أن يدعي بالاستدلال الفضائي وهو يمثل الميزات الأساسية الهامة على مكتشفات المتداول الحجاجي للصورة والمقصد من منظور خاص، ولعل احتفاء الرواية بهذا التداول لحري بجعل الرواية أفضل ساحة يستدل عليها به لكونها طيّعة على تناول وتداول هذا الاستدلال احتواء وطرحا.

ولعل الحمولة الدلالية التي أصبح يحضى بها على أكثر من صعيد تجعله أهم واجهة يرتجى أن تفيك دلالته على عتباته الأولى "ذلك لأنّ أفعال الفواعل تتحقق داخل إطارين هما الزمان والفضاء هذان الإطاران يتداخلان ويترابطان ويتسم كل منهما بسمات محددة ومميزة في صلاتها بأفعال الفواعل، غير أن الإطار لا يعني أنه مجرد حيز أو مجال لجريان الأفعال أو وقوعها إنه كما يحدد العوالم الزمانية والفضائية التي تجري فيها أفعال الفواعل يتحدد (يتأثر) بها وتحيل موقعا أساسيا داخل دائرة الفعل يكسبه دورا حكائيا

---

1 – المرجع نفسه، ص: ن.

خاصا. ويغدو بذلك مقولة أساسية بقدر ما يتميز عن مقولتي الفعل والفاعل يتداخل معهما لتشكيل عالم الحكي..."[1].

هذه العلاقة التي اصطلح عليها البعض بمصطلح كرونوتوب (زمان فضاء) استدلالا على مركب العالم الثاني محددا بعصر وبمكان يعني أيضا كل رؤية وكل تشخيص متجانس لعالم ما، أي أنه يعني كل لوحة للعالم تحوي فهما لعصر ما وفهما لكون ما[2].

يفرق النقاد بين الفضاء وبين معادلات أو مرادفات له لتنطوي جميعها في دائرته وأهمها تداولا المكان والمكان إما أن يشير على الحيز الجغرافي بالمفهوم الذي اشتهر نقديا عند سانت بيف وغيره من النقاد والفضاء "أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن للفضاء، ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا"[3]، ليتحول هذا المفهوم إلى المنظور الدلالي أي الحمولة الذهنية السمعية البصرية المتعالية العبقة والخاصة لهذا العلاقة، ليعرف إنجازات فعلية دلالية متنوعة فأصبح ما يسمى فضاء النص (فن الطباعة، النشر)، الصورة بمعنى الشكل الذي يتخذه الفضاء وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له كما يقول جينيت، وأقرب من تصور جينيت –تخصصا– تقترح جوليا كريستيفا مفهوم الفضاء كعلامة على المنظور أو زاوية النظر وهذا ما يحقق فعلا وإنجازا فنيا على مستوى السرد، وبذلك يترسخ مفهوم الفضاء عمليا على مستوى الخطاب[4].

---

1 – سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 237.

2 – ينظر: حسن المودن، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كررونولوجيا هنري ميتران فكر ونفد (الموقع الإلكتروني).

3 – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 2000، ص: 63.

4 – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 53 وما بعدها. ينظر: في هذا الصدد: رأي عبد المالك مرتاض، الذي يرى أن الحيز أشمال من الفضاء في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1419هــ/ كانون الأول1997م، ص: 141 وما بعدها.

وما يمكن أن يكون مفصلا بين المكان والفاء هو الزمن فالمكان في الرواية "نفترض دائما توقعا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء دائما تصور الحركة بداخله أي نفترض الاستمرارية الزمنية"[1]، الاستمرارية هنا لا تعني العلاقة الملازمة للحدث فقط في استمراريته بقدر ما تمثل أيضا استمرارية الفضاء كتأطير وتوظيف داخل عملية الحكي او السرد تحديدا وبالتالي "لا يصبح الفضاء عالما تتحرك فيه الشخصيات او ديكورا يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين كما يمكن أن يتقدم إليها ذلك في العمل المسرحي ولكنه يغدو كذلك موضوعا للفعل"[2].

المجوس (إبراهيم الكوفي):

إذا كان وصف لابد منه لهذا النص فلا ينصفه إلا القول: "أنه نص يتفاعل فضائيا بامتياز مع دلالات ومغازي متنافرة/متقاطعة زمنيا متواترة فضائيا وهي سمة تكثيف عن إمكانية صاحبها الفاحصة والمتأملة للكتابة عموما والسردية منها على الخصوص في هذا النص الموجود أما من تقاطع زمني بين لغة الواقع والأسطورة والتاريخ في فضاء عجائبي والعجائبي في أساسه تلك العلاقة التي تجعل من الدلالة في تنافر أو انفصال متواتر مع الدوال، بمعنى علاقة الدوال كرموز على الأسطورة أو المعاني "...فهي علاقة مفتوحة متجددة تؤكد المقصد أو زاوية الرؤية أو تحديدا الرغبة داخل الخطاب وفي هذا السياق يصف فرانسوا اليوطار وهو من المنشغلين بالفضاء ملخصا فكرة هيغل "في الدليل يكون الدال اعتباطيا في علاقته بالفكرة وأما في الرمز فتكون الفكرة ملائمة الدال"[3] فهل يستطيع النص أن يحتفي لنفسه بقدر من الكثافة أمام تعالي هذا النص دلاليا؟ كيف نستطيع أن نسم هذه العلاقة هل هي متماهية مشاكلة على حد ما مع مشاكلة لنص الأول؟ أي سياق يجعل من النص الثاني متمكنا إبداعيا من النص الأول؟ هل سيحول هذا النص الأول من

---

1 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 63.

2 – سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 242.

3 – ينظر: يوري ايزغزويك، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حزل، مجلة فكر ونقد (الموقع الالكتروني).

"كونه عملا إلى كونه قيد الاكتمال"[1]، كيف تتجسد حفريات هذا الاستخلاص في استعادة واستنهاض هذا العمل؟ كيف يمكن يقول فرانسوا ليوطار "أن تقوم صلة بين الخطاب الذي يصدر في المستوى الدلالي عن فضاء مفهومي دلالي وموضوع هذا الخطاب نفسه، موضوع التجربة الحسية الذي يدخل ضمن فضاء الإشارة"[2].

فضاء الحكي السردي:

إذا أتينا على مستويات الحكي فإننا سنقف عند تولي مهام هذا الفعل وطبيعته، إذ يبدو أن السارد في هذا النص هو خارج الأصوات أي سارد خارجي يحكي عن فواعل السرد يحركون الأحداث وأفعال الحكي وهذا باستخدام ضمير الغائب أو أشكال حكي مباشرة على هذه الفواعل، وتواري السارد تواريا مقصودا إذ اعتبر ذلك من وجهة تبئير الحكي ممارسة أو لعبة سردية الغاية من وراءها الإبقاء على مسافة بين مستويات الحكي ليؤطر كل منها عملية الحكي انطلاقا من زاوية نظره الخاصة وهو ما وسمناه بفضاء الحكي، والتركيز على المسافة باستعمالاتها هذه يجعلنا أمام نوع من السرد الميثاقي التداولي، حيث تعبّر المسافة هنا عن الإحالة والأدوار والتوثيق...إلخ، مما يجعل عملية الحكي في لعبة السرد هذه تقليدية كلاسيكية أوليا -كما يصفها محمد الباردي- لهذه المسافة لأنّ الدور الخارجي للسارد لا يوجب استقلالية أطراف الحكي الأخرى عن دائرته فهو من سيمارس الحكي كخطاب بمعنى أن لغة الحكي المستعملة في أطوار الحكي هي لغة السارد التي يهيمن عليها التعبير الاستعاري والتي تم بها النص (والنصوص الأخرى لإبراهيم الكوفي)، فهو "يعكس [التعبير الاستعاري] رواية السارد للإطار الطبيعي فالعالم الروائي لا يشخص موضوع السرد وحده بل يشخص قائله تشخيصا قويا، سمة أساسية من سمات الرواية التقليدية، فالسارد من البداية يعلن أنه ليس موضوعيا محايدا وبالتالي

---

1 - نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص: 163.

2 - يوري ايزغزويك، الفضاء المتخيل، (ص فالموقع الالكتروني).

هذا الذي يفرض وجهة نظره على مرويات ولا يسمح لها البتة باستقلالية الحضور لتموضع العالم"[1].

إنّ حضور السارد بهذا الشكل "التقليدي" انطلاقا من مصوغات: التعبير الإستعاري والتشخيص لا يبرر تقليدية الحكي ذلك لأنّ الاستعارة والتشخيص وإن كان استثمارها كخطاب داخل النص فإن استحضارهما جمالي ينبني على أفق مفتوح فهذا أولى أن يجعلنا أمام نص موجّه أو نص مشروع يحتكم إلى لغة أولى أصلية لها ما يبررها كخطاب داخل الحكي وليست بالضرورة تقليدية تعبر عن ذاتية السرد بقدر ما تلح على المغزى الذي يشكله هذا النص الجامع بتعبير سعيد يقطين، حتى وإن كان معنى التوجيه أو المشروع هنا يستحضر المغزى أو الأولية ويبرر تقليدية حكي الموضوع فإن اللغة المستحضرة والتعبير بفنيات خاصة هو ما يجعل من الحكي إنجازا ومسارا تلفظيا يؤسس لغة خطاب جديد ويتعاطى أفقا استراتيجيا وتداوليا فريدا مع لغة الحكي، وهو ما نجد له صدى عند الباردي حين يستدرك "لكن روايات إبراهيم الكوفي ليست روايات واقعية بمعناها الاصطلاحي أو قل ليست واقعية وضعية إذا رمنا استعمال المصطلح الذي صاغه فليب هامون وحدد مفهومه فالسارد في هذه الروايات لا يشخص واقعا بل يشخص أسطورة أو واقعا مؤسطرا في هذه الروايات يمتزج العقلي باللاعقلي ويختلط الطبيعي بما فوق الطبيعي ويلتبس الممكن باللاممكن إذ يهدم السارد الحد الفاصل بين الإنساني واللانساني وبين البشري والحيواني وبين العقلاني واللاعقلاني ليؤسس عالم الأسطورة الذي يسعى إلى تشخيصه"[2].

إنّ تشخيص الحكي او أسطرته انطلاقا من موقع السارد أو على لسان الشخصيات لدليل على مكانة الفضاء في هذا النص، فوقوف النص على مقاطع سردية كثيرة "التي هي

---

1 – محمد الباردي، خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، ع 431، آذار، 2007.

2 – محمد الباردي، خصائص السردي في روايات إبراهيم الكوني (الموقع الالكتروني)، ينظر: تأكيده ه=ذا من خلال كتابه: "إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة"، مركز النشر الجامعي، 2004.

من باب الوقف والاستراحة والاستطراد" كما يصفها الباردي تشكل وظيفة تداولية (أفعال الكلام)، عندما تكون هذه المقاطع فعليا توجه الحكي وتؤنث تفاعل حركة الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر إما على سبيل موازاة المشهدين أمنا لبعضهما البعض أو لمقصد ما تباعد هذه التفاعلات لتكون بذلك أفق التلقي وحضور القارئ من مسافة متعددة، ليس ذلك فحسب، وإنما تومئ على طبيعة إسنادية الحكي التي يتشكل منها كل مقطع بداية ونهاية معا، في حركة تداولية مثخنة تشبه طيعة الموضوع المعبر عنه (الرمال والصحراء الممتدة)، ولا يأس من ذلك مادام السرد في قضاء عام يعكس "واقعا" تاريخيا وهو يمثل بؤرة الحكي فلا يمكن أن نغض الطرف عن ثقلها وتنوعها: الجبل الساحل، الإمام: المرأة، الجن، الدرويش، العرافة شيخ الطريقة الزعيم، السلطان الزعيم، الرعاة، الحدة، الذئاب، شهود العيان... لاشك أنها تمثل مفارقات الحكي الحقيقية فهي تشكل بؤرة هذا النص ولا نستطيع الجزم أن أدوارها هذه ذات طبيعة ورقية بالاحتكام على الحضور "المستبد" للسارد فلا شك أن السارد يستحضر أو ينتقي ويوجه لكن هذا الفعل لا يسعفه في كل الأحوال فلابد متواطئ مع هذه الأدوار فهو جزء منها إذ يتماهى معها لأنها مهما يكن تمثل بالنسبة إليه متعاليات لعمله السردي وطبيعة تعاطيه معها.

نقف مثلا على الحكي بصيغة الجمع إذ فنجد أفعال الحكي تستدل على قوة الفعل من قبل الشخصية ما يعطي تميزا وحضورا لها وبذلك كان تميز الصراع وإن كان بوتيرة بطيئة فنجد مثلا ملفوظا ك"ياسي القاضي" أو "ياسي السلطان" ما يعبر عن ذلك مثلا أو في تخيل/الفضاء الذي تأتي فيه هذه الكلمات: الصمت، السكون، الشاي، إذ تؤثث الأحداث الهامة في هذه الرواية بل نجد في فضاءات أخرى أقوالا تحكي بصيغ المجهول على لسان الشخصيات (قيل، يحكى، قال آخرون، أضاف الراوي..)، ما يعبر عن المسافة بين السارد والشخصية، كما يمكننا أن نرى اسناد المرويات لشخصيات بمرجعية معينة، يعزز هذا الدور رغم اعتباره لعبة سردية كقصص الجدة التي تقص دخول الليل أو عندما تعقب على حديثها بأنه خرافة أو أحجية، رغم أننا لا يمكننا أن نحجب دور السارد الطاغي من خلال الوصف.

يصف صلاح فضل هذا المؤشر وحضوره في نصوص إبراهيم الكوفي "تقوم أعمال الكوني بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية فحركة الوجود التي لم تتمخض عنها الحضارة بعد بكل بكارتها الأولى أبرز مفارقات الكوني الخطيرة فهو يضع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة ويصطحب معه قيتارة الشاعر وفأس الروائي في الآن ذاته يؤلف منها خيالا خلاقا يعيد تصور الكائنات وهي تتنفس بكارتها الأولى، إنه يعيد بناء ذاكرة الصحراء عندما يسترد مرة واحدة مخبوءة الشعر والسرد المكتومين فيها يفجره بشكل إبداعي مذهل يرد لليبيا اعتبارها المفقود على خارطة الأدب العربي"[1].

المؤشرات الفضائية للنص:

أول مؤثر فضائي على النص هو العنوان إذ من خلاله تشكل رؤية النص من قبل تواطؤ هذا الأخير نسق ومبنى عام دلالي وإشاري.

عنوان النص: المجوس، تتحدر هذه الكلمة من اللاتينية (*Megus*) عن الأصل الإغريقي (*Nayo*)، التي كانت تشير في الأصل على قبيلة كانت وظيفتها السهر على الطقوس الجنائزية وقد اعتنقت هذه القبيلة الديانة الزرادشتية بعد أن غيرت رسالتها فأصبحت ما يعرف الآن بالزروانية (*Zurvanism*) ويشير هرودوت إلى المجوس باعتبارهم قبيلة أو طائفة من الكهنة تنتمي إلى ميديا وقد كان يعتقد أنهم قادرون على تفسير الاحلام وقد كان الإغريق يستعملون الكلمة بمعنى ساحر للإشارة إلى المشعوذين والدجالين واستعملها هيراقليطس لتحقير السحرة والتشكيك في مهارتهم واستعملت كلمة *Mogus* في الآداب الكوميدية صفة بمعنى سحري كما في عبارة (*mages tchne*) أو (*Ars magrica*) وفي الكتاب المقدس (متى: 1.2) تشير كلمة (*Magi*) (وهي جمع *Magos*) على الحكماء الثلاثة الذين جاؤوا بلاد فارس حاملين الهبات للمسيح الطفل وقد خلدهم ت. إس غليوت في

1 – حسن حلمي، الفراغ هبة، طقوس محمد نبيس، مجلة الثقافة المغربية، ص:165.

قصيدة شهيرة بعنوان، رحلة المجوس ويمكن ان يستخلص من هذا الاستطراد أن الكلمة إيحاءات مختلفة منها أنهم: مشعوذون دجالون، أهل فن ومهارة وتقنية، مفسروا أحلام، كهنة، سحرة، صنعة وأخيرا وهبة[1].

لقد شكل حضور هذه الكلمة مفارقات الحكي الهامة داخل النص: أول ظهور جاء على لسان رجل كشف عن حقيقة رجل الدين (زعيم الطريقة القادرية)، الذي يدعو لدين المجوس ودهشة الزعيم من ذلك[2]. وهو يتخفى كمصلح ديني بعد أن تمكن من عزل الزعيم(آده) ونفيه، وتماهيه في الاخير بسبب المعدن المنحوس الذي كان وسيلة انتقام العرافة منه كما تذكر إحدى الروايات، وتحظر الكلمة من قبل طقوس السحر و مؤشراتها كحضور شخصية العراقة (تيميط)، تامغارت والدة اوداد أول من تجرأت على تربية الدجاج في الصحراء وإغراقها للعرافة بالبيض، لقاء الزعيم مع رسول القافلة أير وسؤاله إياه إن كان عرافا وعبر كل منهما عن رأيه وقناعته "الله والتبر"، الخيم الجلدية الموسومة برموز السحرة وتعاويذ العرافين وتبدو اولى المراحل الحساسة لحضور المجوس في المقطع (أهل الردة) حيث تظهر علاقة المجوس بالمعدن النحس (الذهب) في حوار العجوز مع السلطان، المعدن النحس معدن الذل والهوان وردود الأفعال: تناول همه عن سلطانه واختياره المنحى مثلما فعل الزعيم مع الطريقة القادرية وهذا بعد تآمر ابن أخيه مع المجوس الذي حطم مجد السلطنة وتخلى مقابل التبر عن الأرض والعرض والسماء، ليعلي آلهة المجوسأمناي، أما حضوره فتبدى أيضا من خلال الريح وغمرها للآثار كما هو في المقطع (واو) وفي المقاطع الأخرى، وذلك بسبب الوافدين الجدد الذين يبحثون عن معدن النحس وهم يريدون بناء سلطنة جديدة عاصمة للذهب واو الفاتحة كما وصفها لزعيم، المجوس: دلالة على المعدن النحس وعلى الاستقرار والبناء وهذا يخالف تعاليم الصحراء، هناك إشارة ذات صلة بهذه الدلالة عندما أشار الزعيم أناي: بقوله: "عن السحر

1 – إبراهيم الكوني، المجوس، ج01، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1992م، ص: 33 وما بعدها.

2 – المصدر نفسه، ص: 82 – 83 – 84 – 131 وما بعدها.

الذي يقيد القبلي اسأل أهل كل سحر الصحراء جاء من هناك" وهي بلاد يحكمها المجوس، ويتضح ذلك جليا من خلال لقاء أناي والعراف والكشف عن حقيقة كل منهما اتجاه مجوسيته، ووفاءه لها بالنذر المقدم والقرابين إلى الإله أمناي وإعلان الردة[1]، العرافة كذلك حياتها مرهونة بطلسم المجوس، كما أن خطر الأغراب بدأ يلوح جديا ويفصح عن تعاليمه المجوسية عندما أصبح الزعيم شبه معزول وهي المحطة الثانية التي ستفضي برحيله أو نفيه الاختياري بعد المحطة الأولى مع شيخ القادرية[2].

هكذا قطع أهالي آزجر عهدهم مع الجن "من ملك هذا المعدن ملكناه" البداية كانت مع الجدة جدة الزعيم وهو طفل عندها خانها الفضول وخالفت العهد (وهي التي أتقنت لغة السحر ولغة الجن) تغير الأحوال، أهالي الصحراء والواحات والاستقرار يسكن الهول بديلا عن عادات وتعاليم الصحراء القديمة (كتاب آفهي) استخدام الكلمة أيضا جاء ليكون تهمة سهلة للمنفعة اصطياد الضحايا وتصفية الحسابات كاتهام الإمام للنذير بذلك واستفزاز أوخا طلبا للأعطية، أوخا الفارس الذي كسر شوكة المجوس في الأدغال هاهو يقع صريع سحر أميرة آير، ويحكم القاضي على الدرويش قتلا بخطة من الكاهنة والمجوس، وكذا الفقيه الذي علم النذير، أنه يريد قتل الساحرة من أجل الكنز، النذير الذي يحرر الدرويش بعد أن يكشف حقيقة الغمام، كما استعمل لفظ المجوس في أحوال أخرى كالغضب، المجوس هو في المرأة كما السحر والذهب في قبيلة آير، كما تقول الأميرة تيفيري في دفاعها عنه، بمعنى المجوس والهزيمة، تتراجع الصحراء ويتراجع معها النبل.

تقع الأميرة صريعة هواجسها أمام نبل الصحراء في أقدس مكان البئر، المكيدة تقع كذلك على البكاي، بعد أن يفقد أبناءه ثمنا للذهب، شهوة الانتقام التي تجعل من العبث المحكمة عبثا عندما يجمع شخص القاضي والبكاي.

ومن الملاحظات التي وقفنا عندها في تحديد هذه الأدوار وطبيعتها:

---

1 – المصدر نفسه، ص: 94 – 95 – 96.

2 – المصدر نفسه، ص: 127 – 128 – 131 وما بعدها.

دور الدرويش، ففي فضاءات معينة يبدو كدرويش لدى العامة أما دوره الحقيقي فتمثل في حواراته مع الشخصيات الاساسية في النص كالزعيم، وأوداد والعرافة والقاضي الشنقيطي، بل يحمل اسما محددا وهو "موسى" ولأن الدرويش أقرب إلى التعاطي الديني فإن استحضار هذا الاسم له دلالته مع العرافة خصوصا التي كان يكرهها وقد أبطل في كثير من الأحيان تعويذاتها السحرية، كما يعتبر الشخصية الوحيدة التي تعاطف معها الكاتب في الجزء الثاني من الرواية، من خلال ذلك يتضح لنا ونحن نقارب هذا النص تداوليا أن دور الشخصية يتصاعد انطلاقا من التسمية التي هي في حقيقة الأمر تمارس دورا متضاربا كما هو الحال مثلا مع الزعيم آده، ففي بعض المواضع تلازمه كنية الزعيم وفي بعض المواقف يكنى بالشيخ وفي مواقف أخرى بسمه آده، وهذا موقوف على الأدوار التي تمارسها هذه الشخصية انطلاقا من موقعها ففي الجزء الأول لازمة كنيته المتعلقة بالزعامة والشيخ عندما كان زعيما على قومه وشيخا عندما تغرب عن أهله في منفاه بالحمادة أما في الجزء الثاني فتداول اسمه ولكني بالشيخ لما كان الحكي عن سيرته في صغره وشبابه، والحديث عن لقاءه بالسلطان اناي ففي هذا السياق والحضور استحضار لحكمة الشيخ التي عرف بها (مسك العصا من الوسط)، أين سيتحدث أده وأناي عن منظورهما عن السلطنة والزعامة، وإشارات عن مفهوم المشيخة والحاكم والمصطلح.

أما أوداد الودان الذي استمد اسمه من هذا الحيوان الذي يعيش في الجبال وهو الذي نذرته أمه لهذا الحيوان فهو يمثل دورين متصارعين دور العاشق المشطور بين معشوق أرضي وآخر سماوي بين السهل والجبل بين الاميرة والألواح السماوية.

والعرافة أيضا التي لا تعرف على اسمها إلا في الجزء الثاني وكذا القاضي الشنقيطي فمرة يكنى بهذه الكنية ومرة باسمه بابا عندها يستحضر الحكي حياته الشخصية.

نستطيع القول أن الجزء الأول جاء مجملا للأحداث فجاء الحكي مفتقدا تاريخ زمني كرونولوجي (اتساق الأحداث) أما الجزء الثاني فكان مفصلا ولهذا جاءت الأسماء لتشهد

هذا الدور في الجزء الثاني الذي يشهد النهاية، فالأسماء لازمة للأفعال مادام أنها تحمل دلالة هذه الأفعال، ويتضح زمن الحكي (الإجمال والتفصيل) من خلال فضاءات ذات بعد تاريخي ومن ذلك الحضور المميز لحكم كتاب "آنهى" كتاب الإسلامي في الجزء الأول ففي كل موضع نجد استحضار حكم هذا الأخير بينما نجد هذا الحضور في تنازل في الجزء الثاني وهذا يؤشر على أن الحكي استرجاعي وبالتالي استخلاص العبر، أما الجزء الثاني فكان الحكي تفصيلي ولهذا جاءت القصص والأساطير كثيرة أيضا على لسان النذير مثلا وعلى لسان الشيخ أداه وباقي الشخصيات لتعضد زمن الحكي في هذا الجزء.

العجوز المربية (الجدة آده، مربية الدرويش، مربية تيري)، الديكران العراف الذي جاء لينفذ وصية الإله آمتاي فحضوره جاء مغفلا في الجزء الثاني خصوصا الجزء الأخير منه وبالتالي يمكننا الوقوف على منظور خاص لمفارقات زمنية بين الجزء الأول والثاني[1].

أما عن مسالة التقطيع أو المقاطع التي استند إليها هذا النص فيبدو انها مقصودة وهي تؤكد تعامل الكاتب الخاص مع الفكرة المركزية (الصحراء)، وبالتالي هو يحاول أن يجسد هذه الموضوعية كنسق عام يقتفي أثره تجليا من خلال المفارقات الزمنية في فضاءات واسعة استطرادية استرجاعية أو وقفات للوصف أو التأمل وفي فضاءات يجتمع فيها زمن الحكاية وزمن الخطاب لتكون الحقيقة كما تكون الاستعارة بمرور الزمن واقعة حقيقية "إنها كتابة على الرمل وبالرمل كتابة العصب الداخل، تكشف عن أسرار بقيت في الرمل سكنت الصحراء وأصيبت بجنون هذه الصحراء... ويبدو الكوني ممسوسا بالحكي ويأتيه راوي القبيلة ولهذا لا يعبر الزمن أي اهتمام فهو يروي أساطير وخوارق وطيدة عن المكان هو زمن داخلي للشخصيات ولهذا فللرواية بداية وعقدة وخاتمة ولكن ليس

1 – ينظر: محمد الباردي، في متعالي خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوفي (مجلة الموقف الأدبي) إذ يرى أن زمن الحكاية وزمن الخطاب متطابق ويتحدث عن الاسترجاعات هي كذلك في هذه الرواية وتقطيع السرد وثمة ميل إلى مطابقة زمن القصة لزمن الحكاية

للبداية مكان وقد تكون الخاتمة في الوسط وقد تولد الإشارة حدثا من حدث فتولد حكاية وقد يستغرق الحدث لحظة أو عقدا من الزمن"[1].

الصحراء: ما يميز هذه الرواية (ومثيلاتها) أنها تنطلق من موضوعية واحدة تحتوي الفضاء العام أو مرجعية توحي بأسلبة وشكل مميز لهذا الإيحاء المتماهي بفضاء الصحراء الموضوعة لفعل الحكي وكفضاء يؤثث هذا الفعل باعتبارها تماهي الكون أو أنها هي ذاته بتعبير الكوني واستحضار هذا الفضاء يؤشر على تعضيد معنى الأفعال والأحداث ضمن دائرة ذات نسق خاص تحتكم إليها بؤر الحكي أي أصول ومبادئ وقصدية مسطرة[2]، يقف من خلالها الكوني كباحث ومنقب عن الحقيقة التي لا تجد أمامها إلا هذا الفضاء الفسيح والرسوم والأساطير فتغدو هذه الأخيرة دليلا على لغة القدامى الذين استعانوا بالاستعارة والرموز على محطات تاريخية، الصحراء كفضاء حقيقي واستعارة متمركزة متماهية مع الوجود "الصحراء هي رمز للروح الصحراء قرينة للحرية لأنبل ما في الوجود الإنساني.. رمز للأبدي في أنبل معانيه وليس عبثا أن تكون كل الأفكار العظيمة نابعة من الصحراء هي قاسية بطبيعة الحال لأن الحرية قاسية هي عدم لأن الموت عدم.. هي الرديف او القرين للأبدية دائما ومحنة التعبير عن الأبدية هي محنة التعبير عن الصحراء...الكتابة عن الصحراء لانها العدم .. ولكن العدم الذي يبدع الظاهرة وليس العدم الذي ينفي الوجود.. حنين ميتافيزيقي موجود في كل إنسان"[3].

الصحراء ما هي إلا موضوعة في سياق كرونوتوب (الزمن، الفضاء) الحكي بمعنى أن زمن الحكي هو من ولد التخييل الذي نسميه فضاء، أي أن السياق يستمد رمزيته من الزمن فتغدو هذه الصلة تداولا او ملائمة لاستدلال جديد، ولهذا يستمد الحكي قوته من خلال الاستعارة "...اعتقد أن ما استفزّ أو ما أثار النقاد أو القراء في اوربا لقراءة أعمالي

---

1 – أحمد الفيتوري، حركية الزوال آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء رواية التبر لإبراهيم الكوني (مجلة نزوى)، ع05،

2 – عبد الحميد عقار، شعرية التعدد اللغوي في رواية الغريق (الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب)، معنى التنفيذ وصلته بالقصدية، ص: 60 الهامش.

3 – إبراهيم الكوني، علي أحمد الزين، برنامج روافد (العربية قيادة، الموقع الالكتروني 2003/04/22).

هي الاستعارة هي التحدث عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنساني، الصحراء ليست صحراء في أعمالي، أعتقد، ولكنها دائما ظل لحقيقة أخرى ظل لمبدأ ميتافريزيقي هي دائما استعارة للوجود..."[1]، ولهذا جاءت الرواية بلغة شعرية مكثفة تتداول الأسطورة زخم التفاعل مع العجيب وهي تتمكن من القارئ إثارة ودهشة.

الأسطورة فيها ثوب الصحراء العارية "الصحراء فضاء مفتوح، الصحراء روح عارية ولا روح العارية قوانين أخرى غير الروح المستترة في الجيد او في الطبيعة لذا لابد أن تكون هناك تقنية أخرى لاستنطاق هذا المبدأ الروح العارية، والأسطورة تهب الأسطورة ضرورة بالنسبة لمن يحاول أن يعبر على المدى الصحراوي لأن ما هي الصحراء؟ الصحراء طبيعة تعرت الصحراء طبيعة بادت وتحولت إلى روح إذا اعترفنا بأن الطبيعة عندما تغترب عن نفسها تتحول إلى روح والروح عندما تغترب عن نفسها تتحول إلى طبيعة فإن الصحراء هي الرديف الشرعي والحقيقي ليبدأ الروح الخلود الذي نبحث عنه في الميتافيزيقا نبحث عنه فيما وراء وهو أمامنا كل ما علينا استنطاقه أو إتقان استنطاقه"[2]، ويضيف في سياق آخر الصحراء "الوجود بلا روح صحراء بحضور الروح فردوس.. الصحراء ليست رمزا مجسدا فحسب ولكنها الروح إذا تجسدت"[3].

تبدأ موضوعة الصحراء كفضاء للحكي انطلاقا من الأحداث، أو بؤر الحكي، والبؤرة المركزية في هذه الرواية هي: صحراء القبلي الذي أصبح لعنة عندما أصبح يهدد الآبار (الكلمة) ومن خلال هذه البؤرة سينفرع الحكي على بؤر تستند على البؤرة الأم ويتجلى ذلك من خلال استباق الحكي، عندما يسرد لقاء الزعيم آداه وأمناي تبدو عقدة الحكي ملغزة عندما يقول الزعيم وهو يواجه القبلي ".. ولكن في إصراره هذا العام سر

---

1 – المرجع نفسه.

2 – علي الزين، إبراهيم الكوني (روافد)

3 – سامي كليب، إبراهيم الكوني (موقع الجزيرة الإلكتروني)

الطبيعة في الصحراء هي التي ترسم حسابات الناس وليس العكس .." [1]، أمناي الذي آمن بأنه قادر على تغيير المعادلة تتفاعل هذه البؤرة مع الأسطورة ولهذا أشرنا إلى زمن الحكي والفضاء (كرونوتوب) الذي يؤثث هذا الزمن فتأتي الأسطورة عن جبل ايدينان وكيف باع روحه للجن وتنكر لقرينة في الجنوب[2]، وهي إشارة لحكمة الزعيم عن مصير كل من يبيع روحه لشقاء.

الصحراء موطن لتأمل وروح صافية لا تستقيم الحياة إلا بهذين يعضد هذا الحكم أسطورة المريد التيجاني الذي امتنع عن الأكل ونص الأسطورة الغريبة على لسان الزعيم قصة الذئب عند يشبع، والجوع عند هذا المريد هو الارتقاء والسمو بالروح، والاغتراب عن واو[3].

زيت الزيتون الأصفر والإصفرار دلالة الديمومة والوجود الخلود الشجرة المباركة التي كانت كنزا نفسيا "تقول الأساطير أنه يسقط من الأشجار الزعونة الهرمة الجليلة كانوا لونه من هباء الشر"، دلالة على طبيعة التوازن الموجود في الصحراء عندما كانت قيمة الحقيقة في الصحراء هي النبل، وكما تعكس قيمة أساسية تماهي الصحراء في مخزون الذاكرة واللاشعور الجمعي الشمس والقمر والريح فالقمر ولونه الفضي هو ما جعل عملة الصحراء الفضة كما في آزجر إذ مثل حضوره تحولا في الحكي، كما هو الشأن مع الشمس وشقاء البحث عن الذهب.

الصحراء أيضا فضاء للحكمة التجارب والناموس الأزلي ألهم الإنسان الصبر والسكون والصمت ومسك العصى من الوسط ولهذا كانت اللغة موارية مجازية الحكمة عند أهل الصحراء "لا تبيح... تسمية الأشياء باسمها على لسان الزعيم (آداه) ولكن تحول الناس والدهماء إلى التبر هو من قلب السعادة شقاء يقول الزعيم "ليس الإنسان الذي

---

1 – يرى محمد الباردي: ان رواية إبراهيم الكوني (روايات)رواية أحداث بالدرجة الأولى ...ينظر محمد الباردي، خصائص خطاب السرد في رويات للكوني إبراهيم (مجلة الموقف الأدبي).

2 – إبراهيم الكوني، المجوس، ج01، ص: 97.

3 – المصدر نفسه، ص.ن.

يصل إلى زعامة القبيلة فاسدا في أصله، ولكن الفساد يكمن في الكرسي المشيد من تراب في المكان الذي يجلس عليه" وأن "الناس مجرد قطيع من الأغنام البائسة تمسي خلف الراعي الذي يستدرجها بحزمة عشب ولا تكلف نفسها عادة عناء التساؤل عن نوايا الراعي هذا هل إن هذا... إنّ هذا الغفلة، هذا الفساد المزروع في المكان هو أسوأ ما في الأمر كله ..."[1].

الصحراء هي المنفى، منفى الجد الأول بعد الخطيئة واكله لقمة الحرام الصحراء هي الطهارة والخلاص والانتقام المخ فكان الجد الآثم سبب فساد البستان والقتل والنهب والفضول والمكبدة التي أغشت صيرة الجد أقبال واندفع وعبث لتنتقم الصحراء لنفسها، حتى وهو يكفّر عن الخطيئة مهادنةً معلنا عن توبته ويحمل الكبرياء فكان اللثام يستر به فمه موضع اللقمة الحرام وكان سترا لبشاعة الوعاء ووضاعته التي تستعير كبرياءها من هذا النبل، حتى وهي معطاءة معه بأنبل كنّز الماء السائل المدهش (البئر) هاهو ينجس الماء بالتبر[2].

لعنة المعدن النحس والتجارة هيهات ان تجتمع مع الصحراء "هيهات ان يعيش في الصحراء أو يستمع رموز الصحراء من عاش من نفسه خضم التجارة وعبد فيها ضجيج الأسواق"[3]، التجارة التي جعلت الإنسان مغتربا روحيا.

يمكننا أن نقف عند تشاكلات دلالية تعضد الزمن والفضاء يقف بعضها عند محطات تاريخية موثقة وبعضها يستند إلى الحكي والخرافة، بصيغ متعددة ومن ذلك عهد العماليق (واو) (يعد مرور ثمان آلاف سنة على بدء المسيرة (175) (سبعة آلاف عام) آلاف السنين فوهات البراكين القديمة)، التجار اليهود في طرابلس إذا استقر الصحراوي في مكان أكثر من أربعين يوما تحول إلى عبد الإشارة إلى العهدة العثمانية "...بناء مدينة تنفيذا لخطة عثمانية رسمها الوالي في طرابلس التاريخ بعدد سحري مقدس "...إلا أن

1 – المصدر نفسه، ص 320، ج01،

2 – المصدر نفسه، ص: 60 ج02.

3 – المصدر نفسه، ص: 216، ج01.

الرواة أرخوا للسنوات السمان بالرقم الشعري""عندما زلزلت الأرض ورقصت أرّخ لها الصحراويون بعام الهزة" مؤشرات زمنية داخل الحكي زمنية الأيام الأولى، الآن الغسق استخدامها في مواضع الشؤم والنحس" (الصباح، الماء أيام فقد الوالد في الواحد والعشرين وتبعته الوالدة بعد ثلاث سنين) كما تحيل مؤثرات الطبيعة والمناخ فضاءا أسطوريا فالحمادة التي لجأ إليها الزعيم آداه مغتربا رغم تمثل من موطن العادة فهي "الأرض البكر الأولى التي فازت ببركته تعال فقضأها واختلى فيها ليعجن من طينها قوام السلف الأول"[1]، إلا أن الحنين إلى الصحراء كان أكثر لكي يعود به إلى هذا الموطن هذا الازدوج الذي يمثل مأزق الصحراء الروحي. أما نبتة الترفاس فكانت إشارة للتحرر بعد نبؤة الزعيم[2].

والشاي الذي كان محورا أساسيا في اجتماعات الزعيم آده والسلطان والشيوخ والضيوف وما يفضيه حضور الخيمة كفضاء داخلي، الشاي الذي يشير على لون التسيير وكيف كانت الأواني المستخدمة في كل فضاء، نحاسية أو من الذهب وكذا اللثام واللباس الصحراوي الذي أكسب الحكي دلالة النيل والكبرياء في هذا الفضاء واللبن رمز الطهارة (مخض الحليب) لون البيضاء أيضا (الحاج البكاي)، تلك العلاقة الروحية التي جعلت من الصحراوي وصهريه علاقة إنسانية، كما يشكل حضور الجبل والسهل ثنائية هامة في استحضار صور الصراع الروحي والفكري في الصحراء والواحة والمدن أو الجنة الموعودة (النبل، القفص، الروح) و "واو" مدينة المجوس التبر والبناء المكابر في فضاء غيره وهي وجه شبه مثالا من فضاءات مختلفة (شنيكتو)، لا أحد يستطيع أن يفهم سر الصحراء إلا من عاش في المدن وذاق طعم العبودية كما قال أنور الحكيم، او كما قال الزعيم "الفضاء وما هو إن لم يكن ذلك الوعاء الذي يستطيع أن يحمي الأشياء من الفساد ليبقى الهواء طليقا نقيا، ويظل الماء قطرة مطر بكر معلقة في سحابة تتجول في سماء

---

1 – الرواية، ص: 52 – 53 ، ج02.

2 – الرواية ص: 83 – 86 ، ج02.

الصحراء؟ اخترنا كما ترى [السلطان] أن نبقى خارج "الطريقة" بعيدا عن الجدران حتى نستطيع ان نضمن لنفوسنا استمرار الوميفي في العراء تحت شعاع الشمس القاسية...".

المرأة:

رديفة للأغوار والسلطة هي عند الكوني كل ما يقوي ؟؟؟؟ الرب الشيطان تجسد في المرأة (سفر التكوين) القداسة شرطها

المرأة بؤرة أخرى أساسية في هذا النص، والنص يوظف هذا الحضور وهو يتفاعل مع المرويات والقصص والأساطير المعروفة بحضور المرأة ورمزيتها (المخطئة، الغواية، الخصاء، الحية، السحر، الشيطان، الوعادة...)وهو ما مارسته الأميرة "تبينزي كدور تلك الفتاة الفاتنة أميرة آير التي تعلمن دورها تلقنته من قبل مربيتها داخل القصر، لقد اقترب هذا الدور بحضور المعدنالنحس، فعندما تمكن المجوس من التحكم بزمام الأمور وعودة تعاليم المجوس بقوة كانت تينيري مطلبا لآلهة المجوس (آمناي) كنذر.

لقد مثل هذا الدور بتين مطلب الآلهة وقرار الأميرة مشهدا ملحميا وصراعا وثنيا بين الآلهة والبشر، هكذا تتمكن الأميرة من القرار مع عمها ويؤسسان مملكة جديدة بعد أن تزودت القافلة بالذهب لتشييد ذلك، قيم نجائب قبيلة آزجر الوديعة الساكنة إذ القدر وحده جعل اللقاء بينهما وهي القبيلة التي استقرت على غير عادتها في هذا المكان في السهل حيث البئر والدعة غير ان حضور الأغراب كان شؤما فبدأت لعنة القبلي" رسول آمناي وانتقام الجن من القبيلة التي تعمدت الجن تحريم التعامل بالذهب وحنت بع الأغراب.

هكذا انقلب وضع القبيلة الساكنة إلى استكانة بعد أن غمر الغرباء المكان واعتمدوا على حرمة المكان، الذهب والمرأة كانا السبب هكذا يقع فرسان القبيلة صرعى عشاق للأميرة بعد أن تستدرجهم (أوخا) وابن الأعيان الأيارد ابن الجبل الذي تخلص من الكبرياء فخصه الجبل بصفاء الروح والذي كاد أن يقايض هذه الحضوة بالأميرة[1]، ثم الدرويش الذي وقع أسيرا لعشق الأميرة حتى تخلص علقة الأثم، وحدهم الشيوخ والزعيم

1 – الرواية، ج01، ص: 264.

خصوصا من تنبه ونبه بطريقته للأمر، "من عرف طعم الثمرة التي مازال الفريق الآخر يجري وراءها ظنا منه أنه سيجد فيه السعادة مقوهما أنها تستطيع أن تشبع فيه جوعا أو تسد في نفسه الخواء، في نظراتهم خجل [الشيوخ] من عرف أن الحقيقة وهم المراة أسطورة لن يمتلكها رجل، سراب لن يروي العطشان، والخواء الأبدي مرض يعاني منه كل العشاق"[1]، تنتهي الأميرة بنهاية مأساوية عندما ترمي بنفسها في البئر بعد أن فقدت أوخا دأودار لقد تشأ الدرويش وحذرها من تهب قلبها رجلين[2].

تظهر أيقونة الخطيئة بصور شتى كيف أن لجد ضاع في الصحراء وفقد العقل والوعي يلتقطه رجال السلطان وأدخلوه واو قربه السلطان بعد أن وجد فيه إخلاصه لعمله وهو يرعى أختام السلطان يزوج إحدى بناته لكن المراة آلمها أن الزواج يراعي فقلت تغوي الرجل كي يرتاع بقطيعه البستان المحرم خضع للأمر غضب السلطان وطردهما خارج أسوار واو ومنذ ذلك اليوم ضاع وضع تسليم من بعده وحرمنا من حياة السكينة في واوي[3].

وفي مشهد آخر كيف ارتكب الحفيد الخطيئة في حق الأسلاف عندما أودع له كنزا سحريا في الصحراء (البئر) وفي لحظة طيش وأمام دهشته بعد أن يفقد الأمل الحصول على الكنز الذي يمكنه من الزواج بالفتاة الحسناء التي اشترطت مهرها تبرا وذهبا في لحظة طيش ينحبس كنزر الأسلاف "لم يلحظ الحفيد البائس العبارة المحضورة بالتفيناغ أسفل العنق المرمي الإلهي لأن امرأة الفجارية من النبلاء زرعت في رأسه أن الذهب هو الكنز الحقيقي وليس الماء قصدتها"[4]، ففقد المعشوقة وعقد نفسه.

في مشهد آخر يتذكر الدرويش جده بعد أن فقد الجد والديه في الصحراء تبته ذئبة وربته مع صغارها ودربته كبر الجد حتى جاءت حواء وأغوته بعد أن أغار الذئاب على

1 – ينظر: ج02، ص: 266.

2 – ينظر: ج02، ص: 291.

3 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 17.

4 – الرواية، ج01، ص: 226.

قطيع من الغنم لقد كانت حواء ترعى الغنم "لم تكن الراعية المسكينة تدري أن الإنسان مهما تاه في البرية الأبدية فلابد أن يجد الطريق على حواء لأنّ المرأة هي المخلوق الوحيد الذي يستطيع أن يعيد الوحش إلى حضيرة البشر حتى لو كان درويشا من فصيلة الذئاب"(1)، يصرع الجد إلى حواء بعد أن ينفصل عن الذئبة الأم وهي تعوي بالنداء الفاجع.

في مشهد آخر يسوق الذكران قصة للزعيم آده عن الفراق الذي اعتزل في الجبال وزهد وانهمك في نحت قربانه الحجري صور حسناء ولم ترها الأرض ولا السماء ينزل الشيخ إلى السهل تتغمر المياه في النهر يسقط الحجر ويسقط معه(2).

المرأة وعاء ورمز للاحتواء أو الشكوة كما وصف النذير الأمير تبنيري لأوخا الفارس كي يحده من عشقها، والوعاء يحتوي الشيء كاللباس، كدمية ودراسم الدمية بالروحية يعني الأم في صيغة التصغير من كلمة (*Mat*) بقصد التدليل والدهاء في اللعبة ذائعة الصيت لا يكمن في جرم يحتوي أجراما رمزا البطن تحتوي بطونا ككناية عن رسالة الأم في إبداع الآجال، ولكن في مبدأ الاحتواء هذا المشحون الاستسرار فجوف الأم يحتوي سلسلة من البطون التي تستتر بدورها على بطون مستجيبة تسلسل هذه الفقرات لرسالة الطبيعة الأكثر أمومة كل أم(3).

يبدو المشهد كذلك من زوايا متعددة تستعير المعاني لترسم تداولا جديدا في سياق جديد ومن ذلك حينما يعني أوداد أفراد قبيلة آير الغرباء وهو في الجبل هم يحطون في السهل وكأنهم دمى(4).

والمرأة تتحكم بزمام الرجل عندما تنجب هكذا قررت تامغارت الأم أن تزوج ابنها أوداد من تافاوت التي "أنجبت له دمية تسليه في وحدته وتنسيه عشق الجبل"(1).

---

1 – الرواية، ج01، ص: 298.

2 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 327 – 238.

3 – إبراهيم الكوني، متروشكا، دبي الثقافية، ع: 67 يناير 2011، ص: 90.

4 – ينظر: الرواية، ج01، 121.

ويضمر توصف جميل لرغبة الأنثى عندما تطلعت تامغارت ابنا وتوسلت للودان أن يهبها الولد وعندما أجاب بانه سيفعل إذا ندرته وعندما وافقت وحملت يصور لنا هذا المشهد الصراع النفسي الحميم لهذه الرغبة "قامت مفزوعة وناحت حتى الصباح مضت أيام من النواح تتمايل مع الشكوة متظاهرة بمخض الحليب، في حين سكب دموع الفجيعة في صمت..." [2]، فكم هو جميل المشهد الشكوة الوعاء ورغبته واجتماعه مع الحليب ومخضه (رمز الطهارة) وعندما جاء الودات لتسترجع وديعتها قالت الأم "ولكنه ولد قطعه من الجسد رفع صوته ما الولد إلا دمية، الدمية أجدر بالعطاء"[3].

المرأة دمية هكذا يتصور الرجال كما يقول تاغاوت للدرويش "أنت مغرور كأي رجل آخر كل الرجال مكايرون أوغاد، كلهم يتوهمون أن المرأة" دمية خلقت لتمتعهم وتسليهم ها–ها–ها– بالكم من قرب منفوخة بالهواء..."[4].

المرأة لغة الشعر المرأة العاشقة ويبدو ذلك من خلال قضاء (الميعاد)، المراة عرافة من خلال شخصية تميط،والمرأة الحكمة من خلال العجائز (جدة الزعيم أوداد، مربية الأميرة تنيري)، وسمة للوفاء والحدس قوة، لغة الأسلاف وخبرتهم، المعرفة، قراءة الأرض والسماء.

اللثام:

يرتبط اللثام عند مجتمع الطوارق بدلالات متعددة فاللثام أو العمامة الدالة على الستر والعلامة المميزة لمجتمع تسيره الأعراف والتقاليد وانساق ثقافية موروثة عن السلف تؤثر على نمط خاص للحياة وتأقلم مع البنية والمحيط الصعب رمال الصحراء الكبرى ورياح القبلي القاسية ورحلة البعث والترحال عن الحياة وفي نصنا هذا يستحظر الكاتب اللثام كعنصر أمامي فيما نستطيع أن نسميع عرضا او خطابا للعرض إذ يمثل استحضاره

1 – الرواية، ج02، ص: 265.

2 – الرواية، ج02، ص: 274.

3 – الرواية، ج02، 274.

4 – المصدر نفسه، ص: 244.

علامة حجاجية أو استعارة توجيهية لبؤرة الحكي المتعلقة بفضاء الصحراء وما يدور فيها من صراع ولهذا نجده يعتمد على الاخبار والخرافات والتاريخ فيما يتصل بدائرة المعرفة ودائرة الحكي فالنص يقدم معلومات عن أصله واستخدامه ويقدم أيضا استخدامه في مواضع لحكي حكي مواطن الصراع واللثام يمثل ستر الرأي والفم ويلازمه حضور اللباس الصحراوي المميز ليعبر هو الآخر عن فضاء الحكي (أفعال الكلام) كمراسيم اجتماع الزعيم مع الشيوخ أو السلطان مع الزعيم أو لقاء ميعاد الاحتفالي أو استقبال الرسل... فكان حضور اللثام ونوع اللباس علامة فارقة لفي حسم الحوارات والنقاشات.

إنّ اعتبار اللثام كعلامة موزعة لعرض بؤر السرد يجعل منه كما قلنا فعلا تلفظيا تداوليا الإطلالة ومعرفة درجة الحكي ونوع الخطاب في هذا النوع من الفضاء، فاللثام جاء ليخدم موضوعة النص المتعلقة بكبرياء البشر وستر الوعاء العفن ستر الفم الخطيئة الأولى (اللقمة الحرام) يقول الزعيم آره للدرويش وهو يرتدي اللثام والذي لم يكن يرتديه من قبل، ها أنت تتشبه بالمكابرين وتضع على رأسك أفخم عمامة يرد الدرويش اللثام خرج نعن مقصوده عندما أصبح علامة على الكبرياء[1].

يتحدث الدرويش عن اللثام كمؤثر على الاعتدال والكبرياء عندما يرتدي اللثام ويضلل مرتبة العجوز والناس عن معرفته فكان اللثام سترا وعندما يُطلب من العجوز أن تعلمه لف القناع على طريقة النبلاء المكابرين لكنه يسقط القناع بمجرد أن يخطو خطوات خارج الحتمة ليعود غاضبا إلى مربيته، ثم تعيد لف اللثام بطريقة الاتباع"[2]، اللثام للوجه فعندما يلتقي الدرويش يتافاوت يخفي ارتباكه أمامها وراء اللثام[3]، ويستمد الدرويش بآوخا الفارس المكابر ليحكم على طريقة لغة للثامه بالكبرياء عندما يتحدث مع اوداد في حين ان النبل نبل الصحراء هو الاعتدال لم يكن اللثام علامة على الكبرياء في قاموس الصحراء،

---

1 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 157.

2 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 162.

3 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 165.

الكبرياء الذي يستحق التضحية من اجله بالسلطان[1]، طريقة لف العلامة علامة على درجة الكبرياء.

كما تنقل لنا اللثام مشهدا معينا (اقتصاد الحكي) وذلك مثلا عندما يستولي أناي على البئر وتبدأ معاناة قبيلة آزجر "بعضهم بلغ سن الرشد وتوج بعمامة رأسه متواضعة متوسطة الحجم بيضاء والبعض الآخر مازال عار الرأس...يروق للمعمرين أن يميلو برؤوسهم المتوجة إلى أقرانهم المعممين ليهموا بتعليق ملح ولكنهم يترقعون في محاوثة الحاسوني ويعاملونهم بالكبرياء والاستضهار، بينهم تسود لغة الصمت"[2].

اللثام دليل على لسان المحكيات القديمة دليل امتياز الصحراوي وتفوقه على الجن كما تقول جدة الزعيم آره، وهي تعضد قول العرافة "أن أهل الصحراء تفوقوا حتى على الجن، بعد أن تفوقوا على الإنس بهذا الاختراع التنكري الأصيل المسمى: اللثام"[3].

اللثام أيضا ستر الصحراوي لفمه من الخطيئة الأولى: اللقمة الحرام "تساءلت العرافة: من منا لا يريد أن يخفي وجوه من الناس من لا يريد من أن يستر فمه الذي كان سببا في طرده من "دواو" بعد أن أكل لقمة الحرام؟ من منا لا يريد أن يمنع عاره من عيون الفضوليين؟ من من المخلوقات لا يسعى لأن يحجب أفكاره؟ من الجن، كما رأينا يحاولون أن يفعلوا ذلك ولكن الصحراوي أن يفخر بأنه اسبق بقية المخلوقات في جعل القناع وأنتم تباهون دائما بقوتهم وتفوقهم ولا يريدون أن يعترفوا بكفاءة الإنس، وهذا يدل على أن أهل الصحراء أسبق من أهل الخفاء في دخول الصحراء، هذا ما أقوله أنا هذا ما تقوله أيضا العرافة، ولكن هذه خرافة أخرى"[4]، تحكي الحدة لأوداد بطريقة السارد الذي يتولى ذلك "هذا ما أقوله أن" وحكي العرافة وحقيقته الآن متغيرة لان البداية كان لها

1 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 182.

2 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 234.

3 – الرواية،، ج01، ص: 16.

4 – الرواية، ج02، ص ن.

غايتها ولأن ما تلى ذلك من غاية ما هو إلا نسخ أو مسخ البداية اللثام هو تلك اللغة من الغيم التي تلف جيل اليدينان وقد تحالف مع الجن.

بسقوط القناع تتكشف الحقيقة عندما يقدم أوخا على الموت يلقى بالعمامة ويكشف عن "أبشع نما في الخلقة، أبشع ما في الوعاء..."[1]، يقول أوخا لأحماد وهو يطلب أخماد أن يضع كفنه بهذه العمامة "... ستفعل ذلك بأنفس ما يملكه الرجل النبيل، بالعمامة التي سترت فمه يوما من عار الإثم والحرام اللثام المقدس الكفن الأول الذي ستر السوأة الأولى، كان كفني وسيظل كفني، اصنع لي كفنا من كفني ورغيفي"[2].

الفم الذي انشق وهو يستقبل اللقمة الحرام، انشقت الشفتان بسم اللقمة التي أغوت آدم بحواء "في اللقمة سر أبهى من أي شيء، ثم الحقيقة ألذ من أي طعام الحقيقة هي الكنز المخفي في اللقمة والنار ثمن الحقيقة، ثمن الحرام"[3]، منذ ذلك الحين "أصبح اللثام بدأت سيرة التيه، شعار يخفي به الصحراوي عورة الفم"[4].

مسيرة التيه التي نظر إليها خميدو وهو يتحدث عن آداه انها تعود إلى لقمة الحرام التي أجبرت السلطان أن يطرد جدنا القديم من واو [والسبب الثاني ضياع كتاب آنهي كتاب حكمة الأسلاف] "كما ترى فإنّ الشقاء عائد إلى سببين مختلفين ولكنهما يتوحدان في الضياع ضياعنا من "واو" وضياع كتاب الهداية من أيدينا والنتيجة تنتهي في اتجاهين مختلفين تشبه انقطاع حبل بإنسان يهبط في هاوية بلا قاع، ضعنا في الماضي وأضعنا المستقبل، وبذلك يشكل اللثام وآنهي مؤثرات مرجعية لبؤرة الحكي فالعبرة بتعقب الأسباب لا بالنتائج ولكون حضور المرجع يمثل سلطة متعالية لأنها تحيل على الأصل وسببه وغايته فإن استحضار هذه المؤشرات وغيرها من تفاصيل دقيقة تجعل منها أفعال حكي أو أفعال كلام توجه القارئ إلى سياقها وتتبع دلالتها من خلال تشبعها وكثافتها بالفضاء فهي

1 – الرواية، ج02، ص: 290 – 292.

2 – الرواية، ج02، ص: 290 – 292.

3 – الرواية، ج02، ص: 250 وما بعدها.

4 – الرواية، ج02، ص: 254.

عن صح التعبير تشكل اعتقاد للحكي واقتصادا للقراءة وبالتالي هي حمل إجرائي تداولي في عملية التلقي والوقوف عند أفاقه بالمرة هي موجهة عند محطات بارزة، كسماء تؤثث فضاءات مختلفة (لغة التخاطب الإشارات تشخيص ملامح الوجه، اليد، اللباس، اللثام)".

حفريات اللغة:

من أهم المؤثرات التي استند إليها النص أيضا كمرجعيات أو متعاليات نصية العودة إلى الحفر في قاموس الصحراء فيما تداولته تلك المعاجم في لغتها القديمة الأولى المقدمة من تاريخ الأديان والأنتروبولوجيا وغيرها فالكاتب يستند على ذخيرة لغوية خاصة بالصحراء هي نفسها شكل لغته النص الشعرية والسحرية العجائبية وهي مؤثر مستند على الاحتفاء بهذه اللغة داخل النص من خلال الإشارة إلى معنى الكلمات، أبيات شعرية أسماء الشخصيات والامكنة والحيوانات، اللباس والأعراف، وغيرها التي شكلت ألوانا براقة كفضاء للحكي.

فالاستعانة بهذه المرونة القديمة هو مؤشر على النص وثيقة تاريخية وإنسانية وحضارية لمجتمع الطوارق ولهذا نجد اهتماما بالغا لدى الكاتب بهذه اللغة وبعدها التاريخي ومن ذلك احتفاء الكاتب بتاريخ الطوارق.

الطوارق "هو الاسم الذي أطلقته أهم الأغيار على الطوارق ولكن الطوارق لم يطلقوه على أنفسهم وهو اسم مستعار من كلمة تارجا الدالة على اسم مجموع الواحات الواقعة جنوب ليبيا في قلب الصحراء الكبرى المعروفة منذ القدم باسم آخر هو قزان، وتارجا هذه كلمة مستعارة من معجم القوم وتعني الأخاديد أو المسارب التي تجهزها المياه في جرم (ليابسة) أو في سفوح المرتفعات لتغذية الوديان السفلية أي ما يطلق عليه في اللسان العربي بنات الأرض، وهي سمة لها ما يبررها في واقع الحال مثلها مثل كل أسماء العالم القديم الذي أبي دائما أن سمي الأشياء بأسمائها..."[1].

1 – ينظر: ابراهيم الكوني، الطلقاء، ص: 98، وينظر أيضا: محمد القدوسي، الطوارق اللثام للرجال... والحكم للنساء، دبي الثقافة، ح26.

وتقول "كلمة تارجا لفظة مستعارة من معجم اللسان البدئي سواء نطقها بالجيم الشائعة في لسان العرب أو ثمت معاملتها بالجيم المفخمة المستعارة من ألسنة الأقوام الناطقة باللغات ذات الأصل اللاتيني أو ثمة معالمتها بالقاف (تارقا) المستعملة في الألسن ذات المنشأ الحامي أو السامي. فإذا كنا لا نستطيع أن ننكر أن جرى التاريخي كلمة تارجا، ليس سوى جري من الطاء فيها، إذا احتكمنا إلى قانون الإبدال أو التعاقب اللغوي فإن كلمة تارقا تنقلب طارقا..."[1].

وينتهي في الأخير على أن المعنى هو: الطرق أو الطريق أو الطليق[2].

بيت: "كلمة بيت اشتقاق عن كلمة بات التي تعني في لسان الطوارق مات أما كلمة قبر العربية وتعني في لغة التكوين بيت وهي رسالة دالة مؤداها أن قبر صاحب الاستقرار ببيته وحياته موت لماذا؟ لأنّ عقيدة صاحب الرجال التي تأبى إلا أن يتخذ من الحرية معبودا هي التي قضت أن تنتصب من الحركية دينا قبل أن يحتوي العقل الأرسطا طاليس رمت إلى حقيقة الحركة ... ويبدو أن عقل عبقرية سارت في وصيتها أن تنبه إلى هذه النتيجة بالذات عندما طوّقت عنق بريد السكون بلقب العبودية المثبوت في كلمة آكلي..."[3].

في نص الرواية يشكل كل من فضاء الخيمة بناء المدينة (واو) ورفض الزعيم دخول بيوت الحجارة، وقبل ذلك كيف عبر الحكيم أفوس للسلطان همه الذي تنازل عن السلطان ليختار الصحراء "تعلم من أقوى الحكيم أن لا يستطيع أن يفهم سر الصحراء إلا من عاش في المدن وذاق طعم العبودية..."[4].

واو: يتساءل الكوني عن سر هذا الحرف في الديانات القديمة وفي لغة الطوارق يقول: "يتحدنا.... تارك الذي تساءل منذ ألفي عام عن سر دلالة حرف ال (*e*) الذي يتوج

1 – ينظر: إبراهيم الكوني، الطلقاء، ص: 98.

2 – المرجع نفسه، ص: 99.

3 – المرجع نفسه، ص: 99.

4 – الرواية، ج01، ص: 79.

واجهة معبد ولفي منذ آلاف السنيندون أنه يدرك معنا معنى الحكماء...انتهى إلى اكتشافه القائل أن حرف e لن يكون سوى رمز يعني: الوجود فهل وفق هذا الحكيم في استنتاجه؟ ...أين لم يوفق إلا ينصب ما ذلك أن حرف e اليوناني اللاتيني ما هو في لسان من اللاهوت سوى واو والواو حرف ساكن في لغة بدئية كلغة الطوارق ليعني كلمة ذات جلالية دلالة هي: الميلاد..."[1].

أما واو النص فهي واو الحقيقة والرغبة المنشودة والولادة هذا ما جاء على لسان شخصيات الرواية كل حسب منظوره فمنهم من تطلع إليها عبر الرؤيا ومنهم من رأى انها الفردوس أو الجنة المفقودة ومنهم من رأى أنها حقيقة (واو التي أنشأها السلطان آناي). يصف الشيخ ح(الزعيم آده) والدرويش واو المنشودة في هذا الحوار (الزعيم) من منا لم يبحث عن واو؟ أنا أيضا بُحت عنها يوما، ما هذا ترى ضرب بقبضة يده وأعلن: وإذ لم تعبر عليها فإنك لن تجدها في أي مكان حتى لو صمت ألف عام.

قال الشيخ بحزن: لم تستطيع امرأة في الصحراء أن تملأ الفراغ الذي يحاول الرجال الحقيقيون ان يملأوه بواو..."[2].

في حوار لشيخ مع العراق يذكر أن يصف هذا الأخير واو من منظوره:

(الدكران)، عندكم في آزجر أيضا يقلون إن واو ثلاث...اثنان معروفتان والثالثة هي الخفية ...وانا أقول إن واو اثنان فقط واحدة تلك التي يعرفها الجميع والثانية واو الفردوسية الخفية التي لن تستطيع أن تمدها في ضلوع إمرأة.

واو العشق الخالص يقول الدرويش لتافاوت:

كلكم تحومون حول واو كما تحوم الفراشات حول النار[3].

1 – إبراهيم الكوني، متروشكا، ص: 90 – 91.

2 – الرواية، ج01، ص: 186 – 187.

3 – الرواية، ج01، ص: 188.

في واو محكمة الأسلاف وتحذير من الفضول، هذا ما جاء على لسان النذير من خلال "قصتين عن واو" نحتهما الأعمى بصوته النبيل في ذاكرة الصحراء بروجا لوصية من الأجداد تقول للأحقاد تجنبوا الفهم واحذروا الفضول..."[1].

واو المدينة والسلطان والذهب الأرضية واو السماوية هذا ما يتجلى في الحوار الذي جمع الشيخ آده بالسلطان آناي[2]، وعن الموقفين نجد في بداية الجزء الثاني تفصيلا عن استلهام الشخص لواو من خلال أخبار الأسلاف وأخبار المهاجرين الذين يحثوا عنها وعن الصوفية وطرقها التي انبثقت الأصفاد والتطرف كما كان مع شيخ الطريقة القادرية وفي شخص بوبو الذي كلف بمراقبة الشيخ آده، واو هي الرؤيا والتأمل عند أوداد عاشق الجبل كل آخر ما قاله للدرويش "ليس في ذمتي شيء"، بعد أن يصعد إلى القمة دون عودة واو بالنسبة للعرافة "وليدة العقل الطفولي شقاوة طفولية..."[3].

الوليمة: الوليمة في عرف القدامى تعبر عن المكيدة تروي الأسطورة المعروفة ب "صاحب الأتان" كيف أقبل هذا الغريب معترضا إحدى القوافل وهي التي دأبت الرحال (الحرية) فاستدرجها هذا الغريب "جار ممتطيا ظهر دابة مريبة في يحين أهل العالم القديم هي الأتان. ولم يكتف باستخدام هذا الحيوان المنكر، ولكنه جاء محملا بالإغواء هذا الإغواء المحشور في تلك الجوانح المسربلة بالبريق التي لم يشهد أهل النجوع لها مثيلا لم يكتف صاحب الأتان بهذا الشرك ولكنه أضاف للوليمة وعهدا أشد إغراء فهو لم يقبل لتنزل على أخيه أهل العبور ملاكا متنكرا في ثياب الأطياف ككل الغرباء ولكنه على عكس الضيفاء جاء ليستضيفهم جاء ليدعوهم إلى وليمة...هناك تكأكأت الضحية في انشطار الفوز بالوليمة ولكن نبي الزور ما لبث أن سحب البساط من تحت البلهاء ليجدوا أنفسهم يهوون في هاوية بلا قاع"[4].

---

1 – الرواية، ج01، ص: 285.

2 – الرواية، ج01، ص: 310وما بعدها

3 – الرواية، ج02، ص: 288.

4 – إبراهيم الكوني، مكيدة السوق والخروج الثالث من الفردوس، ص: 86. (دبي الثقافية)

يحلل الكوني هذه الأسطورة من خلال حفريات اللغة فهو يعرج على كلمة الأتان في ميثولوجيا العالم القديمة في لغة مصر القديمة ولغة الطوارق، فهي رمز الشر التي تجد معانيها في الكتب السماوية: التي اللعنة الحية والمرأة الحية والمرأة والمرأة ...النار، والمعرفة، ومنها استمد الشيطان أصل الخطيئة، واستعار هذا الاسم *Satan*[1].

أما عن الوليمة فهي "رديف للغنيمة ومن ثم كرديف لقيمة أعظم شأنا هي الخلاص، لأنّ الوليمة في عالم شحيح بالموارد كعالم الأوائل هي بمثابة لقصة، هي بمثابة كنز حتى إن قبائل الطوارق ورثت عن الأسلاف كلمة اللقية أو العطية النفيسة كرديف لكلمة لقمة في تيلماز..."[2].

ولهذا في عرف الصحراء كره للتجارة "فإلى وقت قريب كان الخالة يحدثوننا كيف كان أهل الصحراء يجلبون حاجتهم من السلع في المدن الصحراوية المتاخمة للأدغال مثل... فيقولون إن أهل الصحراء لا يفعلون ذلك إلا بواسطة من عبيدهم أو أحد الرعاع من قبائل الأتباع لأن قيام النبلاء وارتياد الأسواق عمل مشين يجلل الجبين بالعار وهي روح تتفق مع المفهوم الذي احتقرته هذه القبائل في لغة البدايات كعنوان للتجارة، ففي لسان عبقري بدئي كاللسان السومري نجد اسما منكرا فيما إذا ترجمنا معناه الحقيقي الذي يتكلم به الطوارق إلى اليوم وهو تامكارا التي تعني حرفيا المكيدة أما اسم صاحب التجارة فيطلق عليه اللسان لقبا مريعا إذا وقفنا على حقيقة معناه هو مكي الذي يعني في لغة التكوين اللص..."[3].

تتضح معالم الأسطورة في الرواية من الحوار الذي دار بين الزعيم آده والسلطان أناي السلطان: "وما هو سراب الصحراء إن لم يكن ذلك الشيطان الذي تتحدث عنه الأساطير وتقول إنه يستقبل في موجها مهاجريكم ليغري الناس بالألعاب والبريق والوليمة

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص ن

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: ن.

3 – إبراهيم الكوني، المرجع نفسه، ص: 87.

ليلقي بهم في الهواية الظلماء"[1]، وهو الدور الذي لعبه أتاي عندما جاء إلى آزجر واستطاع عن طريق الذهب بناء مدينة وأحكم سلطانه عليها بعد أن أغرى الناس بالتبر واللقمة.

يقول الزعيم "أو لست أنت من يدعو إلى الوليمة ويوزع الألعاب؟ أو ليس السلطان هو نفسه المهاجر المنتظر؟ ألا تنوي أن تحشرنا في الحب وتشرينا بالأرزاق والطعام؟ ألا ترى أن كل سكان واحتك قد باعوا أنفسهم مقابل حفنة من الدقيق"[2].

فيما هناك استحقار للحيوان المنكر (الحمار) في الرواية باحتقار وحذر، فمثلا تتضح معالم الأسطورة بوقود الفقهاء والباحثين كنوز الصحراء مثلهم مثل المرتزقة "توغلوا في القارة العارية مرافقين لقوافل الجمال، وجاءوا فرادى أيضا على صمود الحمير والبغال"[3].

بل نستطيع القول أن استحقار هذه المدونة المتعلقة بفضاء الصحراء وبتاريخ مجتمع الطوارق له دلالته عندما نجد أبيات باللغة الطرقية، برموز التيفيناغ والإشارة مدلولها كما هو الحال مثلا عندما يؤثر على لغتها (تماشق) أو على لغة الجن (الهويا) أو الأمهارية لغة الأحباش.

أما عن المدلول فهو تأكيد الكاين على تاريخ حضاري منسي هو البداية، قبل أن تتولد الأساطير واللغة والأديان فهو يقول "هنا تأكيدات علمية أن في لغات اللاهوت، اللغات التي اسمها لغات سواء القديمة أو ديانات الوحي هذه اللغات كلها تحمل مفاهيم منبثقة من لغة الطوارق لأنّ ما هي اللغة البدئية؟ يقال أن اللغة البدئية يجب أن تكون ذات حرف ساكن واحد هذا الحرف يكون كلمة هذه خاصية موجودة في لغة الطوارق فقط"[4].

---

1 – الرواية، ج01، ص: 252.

2 – الرواية، ج01، ص: 252.

3 – ينظر: الرواية، ج01، ص: 100. ج02، ص: 15 – 56.

4 – سامي كليب، حوار مع ابراهيم الكوني (الجزيرة).

ويضيف "هذا سر الثقافة الأول المصريون أيضا عندما اندثروا ربما لا يريدون أن يكشف عن سرهم ولكن الآن سرهم وهي باكتشاف من البشرية لذاتها اكتشف يوما، أنا على يقين أن لا سر يبقى سرا...أنا على يقين أن هذا يعتبر من أخطر اكتشافات القرون الحديثة بعد اكتشاف ربما المصرية القديمة لأنّ اكتشاف المصرية القديمة هذه حلقة واكتشاف السومرية هذه حلقة الأصل فيه هو هذا"[1].

دون أن ننسى الفضاء الصوفي الذي يحظر بقوة من خلال الأفكار والصور والمعاني التي وقف عندها نص الرواية في لغته الرواية: النبل، الكبرياء، السكينة والاستكانة، الجبل السهل، الزعامة السلطنة الصحراء المدنية، واو، المراة...، إضافة إلى القصص الكثيرة التي جاءت في هذا السياق تحمل عبارات الصوفية: الوعاظ، الوجد، الزهد، الطريقة، سيدي عبد القادر الجيلالي، وغيرها، الصمت، البرزخ، الخواء، النسيان، المهاجر، الغربة، العزلة والإحالة على شيوخ الصوفية، كالنفري وتعبد القادر الجيلالي، الحلاج...

كما يستحضر النص المادة المعجمية "فقه اللغة: أبو منصور الثعالبي، علواة على استحضار مناجاة متعددة تحيل على ثقافات متعددة وهذا ما هو موجود على رأس كل مقطع من مقاطع الرواية، وبهذا الخصوص يقول الكوني "عندما أقرأ القديس بوليس أو أقرأ القديس أوغسطين أشعر بأن هذا خطابه موجه لي ونابع مني أيضا، ونحن نعرف من هو القديس أوغسطين ومن هو القديس بولص هما ركيزتا المسيحية الرئيسيتان...استشهد بهما لأنني أحبهما وأتمثلهما إنهما لا يختلفان عن محي الدين بن عربي أو عن الغزالي أو عن أي إمام من أئمة الفكر الإسلامي"[2]، إضافة إلى أساطير الهنود الحمر ويونانية.

---

1 – المرجع نفسه.

2 – الحامي كليب، إبراهيم الكوني (الجزيرة).

خاتمة

تستمد قراءة ما معقوليتها انطلاقا من آليات تعضدها وتجعل من تلك الآليات إطلالة على المسافات التي تتشاكل أو تماثل فيها المدلولات بدوالها أو الصور وما يخرجها إلى عتبة معينة إزاء الحقيقة أو الجمال، وعلى هذا الأساس حاولنا أن نجعل من عتبة التشاكل أو التماثل والمسافات التي ينجزها فعل القراءة اعتمادا على آفاق التلقي وتوقعاته سبيلا لهذا البحث، حينما اعتمدنا التداولية كسياق لهذا السبيل فقد حاولنا أن نستوعب كفايتها أو مخزونها المعرفي وآدابها وأفعالها، وفي هذا الصدد انطلقنا من ثنائية الغاية (البرغماتية) التي تتسم التداولية في بعدها اللساني بامتياز ثم حاولنا أن نخرج مفهوم الغاية واستخدامه المتطرف اعتمادا على فكرة المقاصد آخذين بعين الاعتبار ما هو معنوي جمالي. فكانت الرواية المغاربية زاد هذا البحث وإيعازا على تخريجات وقفنا عندها في كل نص من النصوص المختارة فكانت الاستعارة، النص الموازي، الفضاء، التخييل الذاتي، العجائبي تمثلات تداولية لمقاصد محددة في هذه النصوص: الصحراء في روايتي المجوس ومدينة الرياح، الآثار والفصول في رواية التمثال، لعبة الميثاق السردي في حيوات متجاورة وأخيرا لعبة التجريب لعبة التداول في نص نسيان Com.

ولأننا اعتبارنا البحث محاولة للجمع بين صعيدين دلاليين: المقصدية والتداولية، ولأننا وجدنا الجمع بينهما ليس بالسهل ولا المتيسر فقد أدركنا صعوبات التسيق والتطبيق وأدركنا من خلال ذلك صعوبة الموضوع ولهذا فقد جاءت نتائج البحث نسبية وعلى صعيد آخر عامة ومتحفظة إزاء ما يمكن ان يكون عدم استيعاب جيّد لبعض العلاقات بين المقصدية بين صعيدين مختلفتين (عربي/غربي) وبينها وبين التداولية، بين المقصدية والتداولية على صعيد الحقل المعرفي الذي يطرحه كل طرف وعلى صعيد الإمكانيات القيمة المتاحة وهو ما شجعنا كثيرا لتزكية الفضول متابعة تبقى النتائج متواضعة، ويكفينا من هذا البحث هذه التزكية كي تكون أهم النتائج التي استفدنا منها، أما على صعيد النتائج التي وقفنا عندها من خلال النصوص والتي حققت مقاصد النصوص من خلال السياق التداول وأوجه تداولها فهي كالآتي:

•موضوعات النصوص تعبر عن قضايا محلية وأنساق ثقافية تعضد تـداولها بـين القديم وحاضرها التداولي رغبة في ترسيخ البعض منها والتأكيد عليه وهذا ما جـاء فـي رواية المجوس بحيث لاحظنا تماثل الموضوع (الصحراء) واللغة المعبر عنها كما تشترك رواية مدينة الرياح معها في الموضوع ذاته وطريقة التشـخيص والوصـف، وإن كـان بصورة مكثفة مختلفة، وموضوع المدينة والحالات المشخصة بهـاجس سـردي حـديث (التخييل الذاتي) كما هو في رواية حيوات متجاورة، ويتقاطع مع هذا النص رواية نسيان Com وإن كان يعالج قضية المرأة ولكن بلغة شعرية مذهلة مع نية واضحة للتجريـب، كما نجد نص رواية التمثال يعالج موضوع الآثار بلغة سردية تحتفـي ببسـاطة عـرض الأحداث لكنها تمارس بهذه البساطة منظورا خاصا لموقع وأفق خاص بالكاتب.

•تحيلنا طبيعة هذه الموضوعات على تواطؤ الكاتب مع نصه وهي لعبـة تداوليـة بامتياز، ففي هذه اللعبة يمثل حضور الكاتب (ضمنيا/مجردا/ واقعيا) عتبة هامة لممارسة هذه اللعبة فقد تعددت صور هذا الحضور الميثاق السردي في حيوات متجاورة من خلال النصوص الموازية الكثيرة داخل الرواية، تواطؤ الكاتب مع نصه كممارسة النقـد عليـه وهو ما قام به كاتب رواية مدينة الرياح بحيث خصص قراءة نقدية لنصه، وهناك تواطؤ آخر بحيث تظهر ذات الكاتب دون مواربة هو ما تحيل عليه مؤشرات خاصة بذلك ككتب سبق وأن ألفها الكاتب وأسماء أشخاص وأماكن تربطهم بالكاتب علاقة خاصة يأمل نـص رواية نسيان Com أن يحقق من خلاله تداولا خاصا وأفقا جديدا على التجريب، وهنـاك تواطؤ من نوع آخر يحبذ الكاتب أن يكون دوره مواربا على غرار رواية التمثال وبدرجة أكثر رواية المجوس.

•تتفاوت لغة السرد في النصوص الخمسة في لغة العرض وهي سمة أساسية تداولية تمكن من الوقوف عند تعامل نص مع آليات التداول التي ينتجها فنجد لغة مكثفـة تحتفـي بالعجائبي والاستعارة المميزة في دقة الوصف كالوقوف على التـراث واللغـة القديمـة، الحضارات، الرحلة وكل ما تعنيه... (المجوس، مدينة الرياح)، لغـة مشخصـة تحتفـي

بمستويات مختلفة: كاستخدام الدارجة في نص حيوات متجاورة واستخدام لغة السيناريو لإعادة تشخيص لغة الحكي (السارد المسرود له) من قبل الكاتب، واحتفاء أيضا بالنصوص الموازية، كما يحتفي نص نسيان Com بلغة شعرية أصبح سمة غالبة على أسلوب الكاتبة وفيه نجد التركيز على مؤشرات توثيقية للكاتبة وتوظيف النصوص موازية وإثارة في مخاطبة المتلقي، أما نص التمثال فقد احتفى باستحضار اللغة الصوفية وتوظيف معجمها بطريقة خاصة وبمسافة تداولية انعكست على لغة السرد رغم عرض الأحداث البسيط.

● أما على مستوى التعامل مع هذه النتائج وهي في الحقيقة خصائص تداولية لهذه النصوص (في الوقت نفسه) هذه الخصائص على مستوى عام تداولي أو مستوى أولي منه اكتفينا من خلاله التركيز على ما دعوناه بالتماثل أو التشاكل بين عرض موضوعات هذه النصوص ومقاصدها وطريقة عرضها وفق المعطى التداولي وهو ما حاولنا أن نقف عنده في النصوص المختارة من خلال الخصائص أو النتائج العامة التي أتينا على ذكرها.

وبالتالي أتينا على جرد ما يضمّن أو يعضد هذه الصلة بين المقاصد ومعطيات التداول انطلاقا من جرد أهم الأفعال الكلامية ودلالتها أهم والمؤثرات الموازية للموضوعات المطروحة بحيث شكلت فضاء التداول باعتبارها الوسيط في لعبة التداول وبالتالي إمكانية الوقوف على مقاصد محددة من هذه الموضوعات.

تتدرج هذه النصوص متفاوتة تماثليا بين نظم اجتماعية اقتصادية ثقافية لتتماثل كأفعال تداولية تبتغي مقاصدة محددة مؤيدة أو معارضة من لدن الأفراد والجماعات من منطلقات ووسائط متعددة (كتابة، صورة، رسم...) وبآليات مختلفة وهذا ما يتوفر بدرجات متفاوتة في بلدان المغرب العربي بين اختيارات استراتيجية وتنموية متعددة تسعى لمقاربة أحسن لفضاء حضاري بشكل الهوية تحت ضغط التداولات الجديدة والمقاصد المرجوة،

خاتمة

ولعل إدراكا من هذا النوع أقرب هذه البلدان وأكثر تصاعدا اليوم أكثر من أي زمن مضى.

عود على بدء: فإنها خطوة أولى تفتح الباب أمام خطوات وعتبات قادمة وإن هذا الجهد موقوف بزمنه وسياق وفضاء يشفع له ولصاحبه التأبي بالفضول وسيطا للاستمرار وتدارك النقص وتعميق ذلك باستيعاب وتوسيع الأفق مع فضاءات أخرى مماثلة يتقاطع معها ليسم بمقاربة متقدمة على الدقة والوضوح، وإنّ أول إسهام سيكون ولا شك بما سيجود به ويتفضل أعضاء لجنة القراءة الموقرة من ملاحظات وأراء استدراكا على البحث في تقويم خطواته أجدد في الأخير امتناني لأستاذي المشرف وتكرمه وتفضله برعاية هذا البحث وأجدد امتناني لكل من كان له سبق فضل حتى انتهى على الصورة التي هو عليها الآن بالتشجيع والمباركة والدعاء، ولله المنة والفضل من قبل ومن بعد والحمد لله ربّ العالمين.

نعار محمد .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **المراجع باللغة العربية:**

1. ابراهيم السعافين تحولات السرد دراسات في الرواية العربية دار الشروق ط1 1996
2. إبراهيم الكوني، المجوس، ج01، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1992م.
3. إبراهيم الكوني، علي أحمد الزين، برنامج روافد (العربية قيادة، الموقع الالكتروني 2003/04/22).
4. إبراهيم الكوني، متروشكا، دبي الثقافية، ع: 67 يناير 2011 .
5. ابن خلدون المقدمة تح حامد احمد الطاهر دار الفجر للتراث القاهرة ط1 2004
6. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي أدب الكاتب تح محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية مصر ط4 1963
7. أبو نصر الفارابي كتاب الحروف تحقيق محسن مهدي دار المشرق بيروت لبنان
8. ابواسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي الاعتصام تحقيق محمود طعمه حلبي دار المعرفة ط1 بيروت1997
9. أحلام مستغانمي، نسيان *Com* دار الأداء، بيروت
10. احمد الريسوني نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي دار الفكر المعاصر بيروت \دار الفكر دمشق ط1
11. احمد المتوكل الوظائف التداولية في اللغة العربية منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة دار الثقافة ط1 1985
12. احمد المتوكل قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية دار الأمان المغرب 1995
13. أحمد المدني، رؤية السرد، فكرة النقد، دار الثقافة، للنشر والتوزيع، 2006م.
14. احمد سليمان ياقوت طاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القران الكريم ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983
15. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، دت، دط.

16.احمد يوسف القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي مخطوط دكتورة دولة جامعة وهران 1999

17.احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب جامعة وهران ط1

18.أدونيس زمن الشعر (الشعرية العربية)دار العودة بيروت ط3 1973

19.أرنولد جولون، التخييل الذاتي في العالم العربي، موقع محمد الداهي، حواره محمد الزاهي (المرجع الإلكتروني).

20.بناصر البعزاتي الاستدلال والبناء دار الأمان المركزالثقا في العربي ط1 1999

21.بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية في المغرب العربي ص 09-18 وعبد الحميد عقار الرواية المغاربة

22.بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية في المغرب العربي ط1 1999

23.تسعديت آيت حمودة، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، لبنان، ط01، 1986م .

24.تمام حسان الأصول دراسة ابستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي دار الثقافة الدار البيضاء المغرب ط1 1981

25.الجاحظ كتاب الحيوان تح عبد السلام هارون دار الجيل بيروت 1996

26.جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث (بحث في المرجعيات)

27.الجيلالي الكدية تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم36المملكة المغربية جامعة محمد السادس 1995

28.حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات المركز الثقافي العربي بيروت 1990

29.حليم بركات تصور للرواية العربية الحديثة استكشاف المكان والجذور في رواية المنفى –أعمال ندوة 25–26شتنبر 2003(الرواية العربية في نهاية القرن العشرين رؤى ومسارات) منشورات وزارة الثقافة سلسلة ندوات مطبعة دار المنهل فبراير 2006

30.حميد الحمداني الرواية المغاربة الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006

31.حميد الحمداني القراءة وتوليد الدلالة المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1 2004

32.حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 2000.

33.حنا عبود فصول في علم الاقتصاد الأدبي فصول مختارة من رؤى كاسندر ايرام اتحاد كتاب العرب 1997 دمشق

34.الخليل ابن احمد الفراهيدي: معجم العين تح مهدي المخزومي \ابراهيم السامرائي ج3 (حرف –ياء) مطبعة باقري ط1.

35.رشيد بن جدو عودة إلى نجمة كاتب ياسين الرواية المغاربية الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006

36.الزمخشري أساس البلاغة مكتبة لبنان ط1 1996

37.الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 2000م.

38.سعيد بن كراد، استيهامات الأصل وحقيقة النسخة المصورة ومشتقاتها قراءة في رواية الميلودي تغموم المرأة والصبي، سعيد يقطين الرواية والتراث السردي من اجل وعي جديد للتراث ط1 2006

39.سعيد يقطين السرد العربي مفاهيم وتجليات رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط1

40.سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص والسياق المركز الثقافي العربي المغرب ط3 2006

41.سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي الزمن الصيغة التبئير تحليل الخطـــاب الروائـــي المركز الثقافي العربي بيروت ط3 1997 ص40

42.سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 2005

43.سمير الروحي الفيصل منظور الراوي أفاق المعرفة السنة 38ع 435 كـــانون الأول \ديسمبر1999وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية

44.السيد إبراهيم نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فن القصة دار قبـــاء 1998

45.الشاطبي الموافقات في اصول الشريعة تح الشيخ عبدالله دراز المكتبة التجارية القاهرة

46.شرف الدين ماجدولين الصورة السردية في الرواية والقصة والمسرحية قـــراءة فـــي التجليات النصية رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط1 2006

47.صابر الحباشة التداولية والحجاج مدخل ونصوص صفحات للدراسات والنشر دمشق 2008

48.صبري حافظ، تحولات الخطاب الروائي العربي تبدل الجماليات وأفق التلقي، وقـــائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، مديرية الثقافية بالرقية (الفنون والأســـاطير فـــي الرواية العربية)، ط01، 2008م، دار البنابيع للنشر، دمشق، .

49.صلاح الدين بوجاه الكتابة والخوف والحرية \نحو تصور لكتابة الرواية اليوم\ الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006

50.الطاهر ابن عاشور :مقاصد الشريعة الإسلامية دار سحنون للنشـــر والتوزيـــع \دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة تونس ط2 2007

51.الطاهر رواينية سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصـانية–نظريـة تطبيقية–في آليات المحكي الروائي أطروحة دكتورة جامعة الجزائر 1999 2000

52.طه عبد الرحمن تجديد المنهج في تقويم التراث المركز الثقافي العربي المغرب1994 ص108طه عبد الرحمن تجديد المنهج في تقويم التراث المركـز الثقـافي العربـي ط 3 2007

53.عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص (تقديم سعيد يقطـين)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 2008م، .

54.عبد الحميد عقار الأدب المغاربي قراءات مغربية منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 2006

55.عبد الحميد عقار الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب شركة النشـر والتوزيـع المدارس الدار البيضاء ط1 2000 عبد الحميد عقار، شعرية التعدد اللغوي فـي روايـة الغريق (الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب)، معنى التنفيذ وصلته بالقصدية، ص: 60 الهامش.

56.عبد الرزاق قسوم مفهوم الزمان في فلسفة ابن رشد المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986

57.عبد السلام عشير عندما نتواصل نغير مقاربات تداولية معرفيـة لآليـات التواصـل والحجاج إفريقيا الشرق المغرب 2006

58.عبد القادر شرشار خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني

59.عبد الله إبراهيم السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربـي المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء1992

60.عبد الله إبراهيم المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة المركز الثقافي العربي ط1 1990

61.عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، محمد عيتاني دار الحقيقة بيـــروت 1977

62.عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحـــث فـــي الشـــبيه والمختلف المركز الثقافي العربي ط1 1994

63.عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحـــث فـــي الشـــبيه والمختلف

64.عبد الله الغذامي تشريح النص دار الطليعة بيروت ط1 ايلول \اسبتمبر 1987

65.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1419هـــ/ كانون الأول1997م.

66.عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية دار الكتـــاب الجديد بيرون لبنان ط1 2004

67.علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الـــدار البيضـــاء، المغـــرب، ط04، 2005.

68.علي عبيد، المروي له في الرواية العربية دار محمد علي للنشر، كلية منوبة الآداب، ط01، 2003م .

69.فيصل الدراج الرواية وتأويل التاريخ المركز الثقافي العربي

70.كمال أبو ديب مع الشعرية مؤسسة الأبحاث ش.م.م لبنان ط 1 1987

71.لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب مكتبة لبنان ناشرون ط1 1997

72.مالك بن نبي الصراع الفكري في البلاد المستعمرة دار الفكر دمشق 1401ه 1981

73.محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجـــامعي، تونس، 2004م .

74.محمد الباردي، خصائص السردي في روايات إبراهيم الكوني (الموقع الالكتروني)

75.محمد الدغمومي المفاهيم النقدية منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 87 المفاهيم تكونها وسيرورتها جامعة محمد الخامس المملكة المغربية

76.محمد الصغير بناني النظريات اللسانية والبلاغية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993

77.محمد القدوسي، الطوارق اللثام للرجال... والحكم للنساء، دبي الثقافة، ح26.

78.محمد برادة الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكوين إلى مغامرة التجريب الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006

79.محمد برادة الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكوين إلى مغامرة التجريب \الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية،

80.محمد برادة، الرؤية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، ط01، 2008.

81.محمد برادة، الكتابة معضلة والقراءة عقيدة، اليوم الدراسي حول رواية ج .م حيوات متجاوة جريدة الاتحاد الاشتراكي (الموقع الإلكتروني).

82.محمد برادة، تحول مفهوم الإلتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط01، 2003م.

83.محمد برادة، حيوات متجاورة نشر الفنك، الدار البيضاء، 2009م.

84.محمد برادة، لعبتي السردية وسيلة للتحريض حوار أجراه أحمد نجيم 24 فبراير 2009 (إيلاف يومية الكترونية لندن 24 مايو 2001).

85.محمد عابد الجابري بنية العقل العربي المركز الثقافي العربي ط5

86.محمد عبد الكبير الخطيبي المغرب العربي وقضايا الحداثة منشورات عكاظ ط2 يونيو 2003

87.محمد عز الدين التازي الذات وتجمع الذات في روايات واسيني الأعـرج الروايـة المغاربية الهوية والتفاعل مع الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ط1 2006

88.محمد عزام الأسلوبية منهجا نقديا منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1989

89.محمد مفتاح التشابه والاختلاف المركز الثقافي العربي ط1 1996

90.محمد مفتاح التلقي والتأويل مقاربة نسقية المركز الثقافي العربي ط2 2001

91.محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص المركز الثقافي العربي

92.محمد مفتاح دينامية النص تنظير وانجاز المركز الثقافي العربـي الـدار البيضـاء المغرب ط3 2006

93.محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية دار الثقافة المغرب 1989

94.محمد مفتاح مجهول البيان دار توبقال ط3 1990

95.محمود طرشونة، ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، 2007م.

96.محمود طرشونة، كمال الرياحي، الرأي الأردنية (الموقع الإلكتروني).

97.مصطفى ناصف محاورات في النثر العربي عالم المعرفة الكويت 1417 1997

98.المعجم العربي الأساسي تأليف: جماعة من كبار اللغويين، المنظمة العربيـة للتربيـة والثقافية والعلوم1989 .

99.منذر العياشي مقالات في الأسلوبية منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 1990

100. منصوري مصطفى سرديات جيرار جينيت وأثرها في النقـد العربـي الحـديث أطروحة دكتورة جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس 2007 2008

101. موسى ولد ابنو: التراث والخيال العلمي قراءة للمؤلف في نصه مدينـة الريـاح والحب المستحيل .

102. موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، دار الآداب، ط01، 1996م.

103. نبيل سليمان فتنة السرد والنقد دار الحوار اللاذقية ط2 2000

104. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتـــاب العرب، 2001 .

105. هيثم سرحان استراتجية التأويل الدلالي عند المعتزلة دار الحوار ط1 2003

106. واسيني الأعرج محنة الرواية الجزائرية التجلي والسياق محمد ديب سكوت أخـــر المؤسسين الآخر الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغـــرب ط1 2006

107. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المـــنهج البنيـــوي، دار الفـــارابي، بيروت، ط02، 1999.

- **المراجع المترجمة:**

1. ا.م فوستر أركان الرواية تر موسى عاصي مر .لغوية سمير روحي الفيصل جروس بروس ط1 1994
2. آلن بيز، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إلمـــاءاتهم تعريـــب: ســـمير يخاني، الدار العربية للعلوم، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط01، 1997م.
3. امبرتو ايكو القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية تر انطـــوان أبو زيد المركز الثقافي العربي ط1 1996
4. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، سعيد بن كراد، ط01، 200
5. ان روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل تر سيف الدين دغفوس محمد الشيباني مرا لطيف زيتوني المنظمة العربية للترجمة بيروت ط1 2003
6. إن روبول جاك موشلار التداولية اليوم علم جديد في التواصل تر سيف الدين دغفوس محمد الشيباني مر لطيف الزيتوني المنضمة العربية للترجمة ط1 بيروت 2003
7. بول ريكور صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية ترمنذر عياشـــي مـــر جـــورج زياني دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 كانون الثاني \اينابر 2005

8. تزفيتان تودوروف اللغة وخطاب الرواية (ضمن مجموعة من المؤلفين اللغة والخطاب الروائي)تر سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ط1 1993

9. تزفيطان تودوروف القراءة كبناء تر عبد الرحمن بوعلي نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي دار الحوار ط1 2003 سوريا

10.تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، أفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع: 8،9. 1988

11.جورج لاكان اللغة الخيالي والرمزي منشورات الاختلاف ط1 2006

12.جون سيرل العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي تر سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ط1 2006

13.جون لانكشو اوستين نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام تر عبد القادر قينيني إفريقيا الشرق المغرب ط2 2008

14.ستيفن اولمان دور الكلمة في اللغة تر كمال بشر دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة

15.فرنانت هالين فرانك شوير فيجن ميشيل اوتان بحوث في القراءة والتلقي تر محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب ط 1 1998

16.فرنسواز ارمنيكو المقاربة التداولية تر سعيد علوش مركز الإنماء العربي بيروت لبنان 1986

17.فيرنالد هالين فرانك شويرويجن بحوث في القراءة والتلقي تر محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب ط1 1998

18.ماري شيفير ما الجنس الأدبي :تر غسان السيد اتحاد الكتاب العرب 1997

19.مجموعة من الباحثين اللغة والخطاب الأدبي ترسعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ط1 1993

20.مجموعة من الباحثين: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط01، 1999 .

21.محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية تر هاشم صالح المركز الثقافي العبي \مركز الإنماء القومي ط1 1996

22.ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة تر فريد انطونيوس منشورات عويدات لبنان ط1 1971

23.ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م

- **المجلات والجرائد والمواقع الإلكترونية:**

1. احمد الريسوني مقاصد الشريعة \مجلة المقاصد\ دار الفكر بيروت لبنان \دار الفكر سوريا ط1شوال 1422ه كانون الثاني يناير 2002
2. أحمد الفيتوري، حركية الزوال آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء رواية التبر لإبراهيم الكوني (مجلة نزوى)، ع05
3. احمد يوسف الخطاب والملفوظ مطارحة في المفاهيم مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ع1 جامعة وهران
4. أراق سعيد، بنية التشاكل ونوسطاجيا الحكي في روايتي الضوء الهارب ولعبة النسيان لمحمد برادة، مجلة علامات، ع25. .
5. تون اقان ديجك النص وبناءه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص \من النص إلى الخطاب\ تر انطوان أبو زيد مجلة العرب والفكر العلمي ع5 1989
6. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير/مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت.
7. جيرار جينيت حدود الحكي تر بنعيسى بوحمالة مجلة أفاق \اتحاد كتاب المغرب\ع8.9 \1988

8. جيل دولوز الفيلسوف المرتحل مجلة مسارات فلسفية تر محمد عياد دار الحوار سوريا ط1 2004

9. حسن حلمي، الفراغ هبة، طقوس محمد نبيس، مجلة الثقافة المغربية.

10.رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص مجلة العرب والفكر العالمي بيروت ع05 1989

11.سعيد يقطين الرواية العربية من التراث إلى العصر \من اجل رواية تفاعلية \مجلة المغرب في الأدب الغربي منشورات زاوية للفن والثقافة ع 1 2005

12.سعيد يقطين السرد العربي قضايا واشكالات علامات ج29 مجلد 8 سبتمبر 1998

13.طه جابر العلواني مقاصد الشريعة \مجلة المقاصد\ دار الفكر المعاصر بيروت \دار الفكر دمشق ط1

14.عبد الله إبراهيم السيرة الروائية وإشكالية التهجين السردي، مجلة نزوى، ع: 14.

15.فيليب لوجون، من أجل السيرة الذاتية حوار أجراه ميثال دولون، ترجمة المبارك الفروسي، مجلة طنجة الأدبية، عن مجلة *Magazine littéraire* الفرنسية، ع: 09، 04 ماي 2002.

16.كمال الرياحي، الناقد والمنظر فيليب لوجون حوار كتابة الذات [السيرة الذاتية، اليوميات الحميمية، الخيال الذاتي] تعريب صالح الدين بوجاه، مجلة نزوى، العدد 56.

17.كمال عمران في تجديد مفهوم الخطاب المجلة العربية الثقافية السنة 14 عدد20شوال 1415ه مارس آذار 1995

18.محمد أركون الإسلام والحداثة مجلة التبيين ع2 1990

19.محمد الباردي، خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، ع 431، آذار، 2007.

20.محمد برادة، الكتابة حبل سري عدني بالحياة حواره، هشام بنشاوي، (مجلة العربي).

21.محمد مفتاح حول مبادئ سيميائية مجلة علامات ع16 2001

22.محمد ميشال، تحولات البلاغة، مجلة بلاغات، ع 01، 2009، مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير المغرب

23.محمود طرشونة حواء، موسى رجب (الوفاق العربي) مجلة الكترونية.

24.محمود طرشونة، إجراه كمال الرياحي (مجلة دروب الإلكترونية نشر بجريدة الرأي الأردنية).

25.موسى ولد ابنو، حوار: جمال محمد عمر، صحيفة تقدي الالكترونية تموز/يوليو 2010.

26.يوري ايزغزويك، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حزل، مجلة فكر ونقد (الموقع الالكتروني).

27.مهرجان الرواية العجيلي الثالث العربية (الفنون والأساطير في الرواية العربية).

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

1. *Anne reboul, jacque mescholer, paragmatique du l'énoncé a l'interprétation du discours armand colin, 2005, Paris.*
2. *Domonique maigueneau, paragnatique pour le discours letteraire, Armand colin, Paris 2005.*
3. *GERARD Génette, Fiction et dection du Seuils, 1979.*
4. *GERARD Génette, Figure I, Edition du Seuil, Paris, 1966.*
5. *GERARD Génette, figures III, Edition du Seuil, Paris, 1972.*
6. *J. Greimas, J. courtes linguistique, dictionnaire raisonne de la théorie du langage, Hachete superieur, 1993, Paris.*
7. *michel raimand, le roman : armand colin, Paris, 2005*
8. *Oxald ducrot, les mots du discours les editions de munuit, Paris, 1980.*
9. *Philipe homon, introduction a l'analyse de descriptif, hachete, Paris .*
10. *Tiphane samouault, l'intertextualité mémoire de la littérature, Armond colin, Paris,, 2010.*
11. *WOLD Ducrot, les mots discours, les éditions de munuit, 1980, Paris*

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الباب الثاني: المقصدية: شعرية بديلة

الفصل الأول: تمثلات سوسيو-ثقافية

الفصل الثاني: تمثلات على الصعيد النقدي

الفصل الثالث: استدراكات وبدائل

الباب الثالث: المقصدية: تنزيلات ورؤى

الفصل الأول: الاشتغال على الكتابة

الفصل الثاني: تجربة الكتابة واستحضار الأنساق الثقافية

فهرس المحتويات

الفصل الثاني: عتبات زمنية

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات